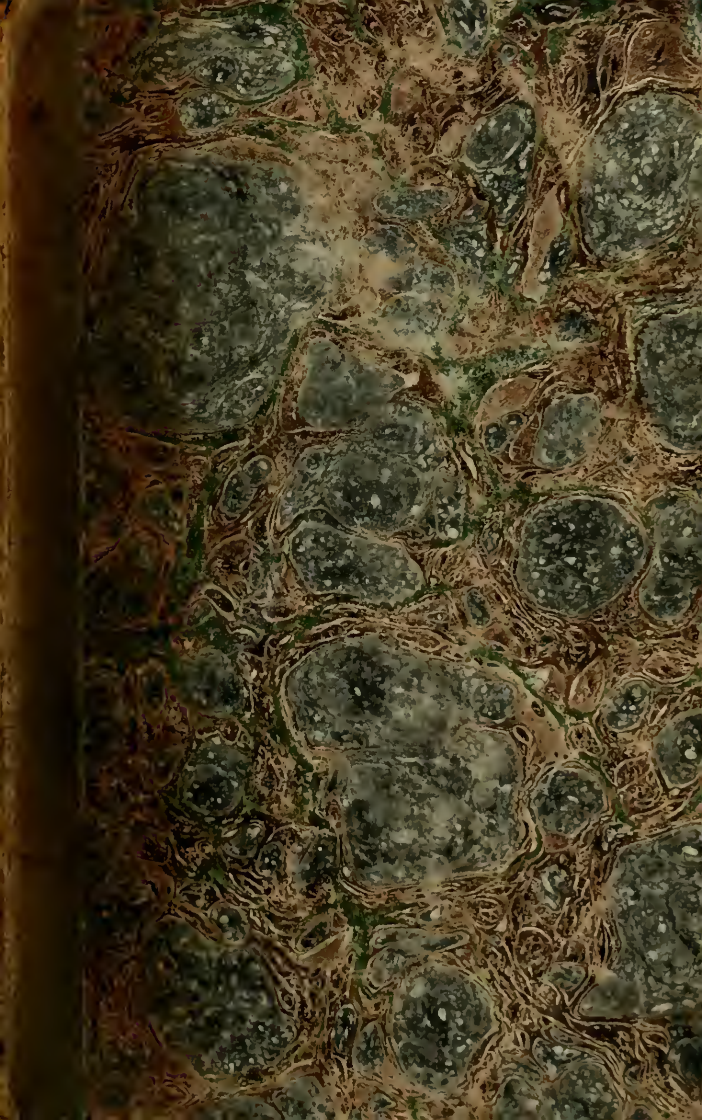


ŒUVRES

COMPLETTES

DE J. J. ROUSSEAU.

ŒUVRES

COMPLETTES

DE J. J. ROUSSEAU,

CITOYEN DE GENÈVE.

NOUVELLE ÉDITION.

TOME VINGT-SEPTIÈME.

A PARIS,

chez
- Bélin, Libraire, rue St. Jacques, n°. 26.
- Caille, rue de la Harpe, n°. 50.
- Grégoire, rue du Coq St. Honoré.
- Volland, quai des Augustins, n°. 25.

1793.

MÉLANGES.

TOME SIXIÊME.

TRAITÉS

SUR LA

MUSIQUE.

PROJET
CONCERNANT
DE NOUVEAUX SIGNES
POUR
LA MUSIQUE.

Lu par l'auteur à l'académie des sciences, le 22 août 1742.

Ce projet tend à rendre la musique plus commode à noter, plus aisée à apprendre et beaucoup moins diffuse.

Il paraît étonnant que les signes de la musique étant restés aussi long-temps dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'était la faute des caractères et non pas celle de l'art. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre, mais de tous ces projets qui, sans avoir les avantages de la musique ordi-

naire, en avaient presque tous les inconvéniens, aucun, que je sache, n'a jusqu'ici touché le but, soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit et borné des musiciens ordinaires les ait empêché d'embrasser un plan général et raisonné, et de sentir les vrais inconvéniens de leur art, de la perfection actuelle duquel ils sont d'ailleurs pour l'ordinaire très-entêtés.

Cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts-de-soupirs, etc. donne une foule de signes et de combinaisons, d'où résultent deux inconvéniens principaux, l'un d'occuper un trop grand volume, et l'autre de surcharger la mémoire des écoliers, de façon que l'oreille étant formée, et les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire, long-temps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des règles, et non dans l'exécution du chant.

Le moyen qui remédiera à l'un de ces incouvéniens, remédiera aussi à l'autre ; et dès qu'on aura inventé des signes équivalens, mais plus simples et en moindre quantité, ils auront par-là même plus de précision et pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il est avantageux outre cela que ces signes soient déjà connus, afin que l'attention soit moins partagée, et faciles à figurer afin de rendre la musique plus commode.

Il faut pour cet effet considérer deux objets principaux, chacun en particulier. Le premier doit être l'expression de tous les sons possibles ; et l'autre, celle de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre ou tous ensemble, ou successivement, il suffit que tous ces sons aient des expressions relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain son fondamental, pourvu que ce son soit nettement exprimé, et que la relation soit facile à connaître. Avantages que n'a déjà point la musi-

que ordinaire où le son fondamental n'a nulle évidence particuliere, et où tous les rapports des notes ont besoin d'être long-temps étudiés.

Prenant *ut* pour ce son fondamental, auquel tous les autres doivent se rapporter, et l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à sa suite l'expression de sept sons naturels, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, par les sept chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue des sept sons il suffira de les noter chacun par son chiffre correspondant, pour les exprimer tous sans équivoque.

Mais quand il est question de sortir de cette étendue pour passer dans d'autres octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté.

Pour la résoudre, je me sers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire, du point. Si je sors de l'octave par laquelle j'ai commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'octave qui est au-dessus et qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je sors de mon octave, et ce point une fois placé, c'est un indice que non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront sans aucun signe qui le détruise, devront être

prises dans l'étendue de cette octave supérieure où je suis entré.

Au contraire si je veux passer à l'octave qui est au-dessous de celle où je me trouve, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre. En un mot, quand le point est sur la note, vous passez dans l'octave supérieure; s'il est au-dessous vous passez dans l'inférieure, et quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou successivement, la regle est toujours générale, et vous n'avez qu'à mettre autant de points au-dessous ou au-dessus que vous avez d'octaves à descendre ou à monter.

Ce n'est pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou descendiez d'une octave, mais à chaque point vous passez dans une octave différente de celle où vous êtes par rapport au son fondamental *ut* d'en-bas, lequel ainsi se trouve bien dans la même octave en descendant diatoniquement, mais non pas en montant. Sur quoi il faut remarquer que je ne me sers du mot d'octave qu'abusivement et pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement cette étendue n'est composée que de 7 notes, le 1 d'en-haut

qui commence une autre octave n'y étant pas compris.

Mais cet *ut* qui par la transposition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs et celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conséquent être pris sur chacune des douze cordes du systême chromatique, et pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le chiffre qui exprimerait cette corde sur le clavier dans l'ordre naturel; c'est-à-dire, que le chiffre de la marge, qu'on peut appeler la clef, désigne la touche du clavier qui doit s'appeler *ut*, et par conséquent être tonique dans les tons majeurs et médiante dans les mineurs. Mais, à le bien prendre, la connaissance de cette clef n'est que pour les instrumens, et ceux qui chantent n'ont pas besoin d'y faire attention.

Par cette méthode, les mêmes noms sont toujours conservés aux mêmes notes, c'est-à-dire, que l'art de solfier toute musique possible consiste précisément à connaître sept caracteres uniques et invariables qui ne changent jamais ni de nom ni de position, ce qui me paraît plus facile que cette multitude de transpositions et de clefs qui, quoiqu'ingé-

nieusement inventées, n'en sont pas moins le supplice des commençans.

Une autre difficulté, qui naît de l'étendue du clavier et des différentes octaves où le ton peutêtre pris, se résout avec la même aisance. On conçoit le clavier divisé par octaves depuis la première tonique; la plus basse octave s'appelle A, la seconde B, la troisième C, etc. de façon qu'écrivant au commencement d'un air la lettre correspondante à l'octave dans laquelle se trouve la premiere note de cet air, sa position précise est connue, et les points vous conduisent ensuite par-tout sans équivoque. De-là découle encore généralement et sans exception le moyen d'exprimer les rapports et tous les intervalles, tant en montant qu'en descendant, des reprises, et des rondeaux, comme on le verra détaillé dans mon grand projet.

La corde du ton, le mode (car je le distingue aussi) et l'octave étant ainsi bien désignés, il faudra se servir de la transposition pour les instrumens comme pour la voix, ce qui n'aura nulle difficulté pour les musiciens instruits, comme ils doivent l'être, des tons et des intervalles naturels à chaque mode, et de la manière de les trouver sur leurs instru-

mens : il en résultera, au contraire, cet avantage important, qu'il ne sera pas plus difficile de transporter toutes sortes d'airs, un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas, suivant le besoin, que de les jouer sur leur ton naturel, ou, s'il s'y trouve quelque peine, elle dépendra uniquement de l'instrument et jamais de la note qui, par le changement d'un seul signe, représentera le même air sur quelque ton que l'on veuille proposer; de sorte, enfin, qu'un orchestre entier, sur un simple avertissement du maître, exécuterait sur le champ en *mi* ou en *sol* une pièce notée en *fa*, en *la*, en *si* bémol ou en tout autre ton imaginable : chose impossible à pratiquer dans la musique ordinaire, et dont l'utilité se fait assez sentir à ceux qui fréquentent les concerts. En général, ce qu'on appelle chanter et exécuter au naturel, est peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la musique. Car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, les rapports des sons et la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même changer les noms

des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, sans quoi l'on renverse le sens des noms, et l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celles des sons. Le passage du *mi* au *fa*, ou du *si* à l'*ut*, excite naturellement dans l'esprit du musicien l'idée du demi-ton. Cependant si l'on est dans le ton de *si* ou dans celui de *mi*, l'intervalle de *si* à l'*ut*, ou du *mi* au *fa*, est toujours d'un ton et jamais d'un demi-ton. Donc au-lieu de conserver des noms qui trompent l'esprit et qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il est important de leur en appliquer d'autres dont le sens connu, au lieu d'être contradictoire, annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des sons du système diatonique se trouvent exprimés dans le majeur, tant en montant qu'en descendant, dans l'octave comprise entre deux *ut* suivant l'ordre naturel, et dans le mineur, dans l'octave comprise entre deux *la*, suivant le même ordre en descendant seulement. Car, en montant, le mode mineur est assujetti à des affections différentes, qui présentent de nouvelles réflexions pour la théorie, lesquelles

ne sont pas aujourd'hui de mon sujet, et qui ne font rien au système que je propose.

J'en appelle à l'expérience sur la peine qu'ont les écoliers à entonner par les noms primitifs, des airs qu'ils chantent avec toute la facilité du monde, au moyen de la transposition, pourvu toujours qu'ils aient acquis la longue et nécessaire habitude de lire les bémols et les dièses des clefs qui font avec leur huit positions, quatre-vingts combinaisons inutiles et toutes retranchées par ma méthode.

Il s'ensuit de-là que les principes qu'on donne pour jouer des instrumens ne valent rien du tout, et je suis sûr qu'il n'y a pas un bon musicien, qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne fasse plus d'attention dans son jeu au degré du ton où il se trouve, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte. Qu'on apprenne aux écoliers à bien connaître les deux modes et la disposition régulière des sons convenables à chacun, qu'on les exerce à préluder en majeur et en mineur sur tous les sons de l'instrument, chose qu'il faut toujours savoir, quelque méthode qu'on adopte. Alors qu'on leur mette ma musique entre les mains, j'ose répondre qu'elle ne les embarrassera pas un quart-d'heure.

On serait surpris si l'on fesait attention à la quantité de livres et de préceptes qu'on a donnés sur la transposition ; ces gammes, ces échelles, ces clefs supposées font le fatras le plus ennuyeux qu'on puisse imaginer, et tout cela, faute d'avoir fait cette réflexion très-simple que, dès que la corde fondamentale du ton est connue sur le clavier naturel, comme tonique, c'est-à-dire, comme *ut* ou *la*, elle détermine seule le rapport et le ton de toutes les autres notes, sans égard à l'ordre primitif.

Avant que de parler des changemens de ton, il faut expliquer les altérations accidentelles des sons qui s'y présentent à tout moment.

Le dièse s'exprime par une petite ligne qui croise la note en montant de gauche à droite. *Sol* diésé, par exemple, s'exprime ainsi 5̸, *fa* diésé ainsi 4̸. Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne qui croise la note en descendant 7̸, 2̸, et ces signes plus simples que ceux qui sont en usage, servent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Le bécarre n'a d'utilité que par le mauvais choix du dièse et du bémol, et dès

que les signes qui les expriment seront inhéreus à la note, le bécarre deviendra entièrement superflu : je le retranche donc comme inutile; je le retranche encore comme équivoque, puisque les musiciens s'en servent souvent en deux sens absolument opposés, et laissent ainsi l'écolier dans une incertitude continuelle sur son véritable effet.

A l'égard des changemens de ton, soit pour passer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il n'est question que d'exprimer la première note de ce changement, de manière à représenter ce qu'elle était dans le ton d'où l'on sort, et ce qu'elle est dans celui où l'on entre, ce que l'on fait par une double note séparée par une petite ligne horizontale, comme dans les fractions, le chiffre qui est au-dessus exprime la note dans le ton d'où l'on sort, et celui de dessous représente la même note dans le ton où l'on entre : en un mot, le chiffre inférieur indique le nom de la note, et le chiffre supérieur sert à en trouver le ton.

Voilà pour exprimer tous les sons imaginables en quelque ton que l'on puisse être ou que l'on veuille entrer. Il faut passer à présent à la seconde partie qui traite des valeurs des notes et de leurs mouvemens.

Les musiciens reconnaissent au moins quatorze mesures différentes dans la musique ; mesures dont la distinction brouille l'esprit des écoliers pendant un temps infini. Or, je soutiens que tous les mouvemens de ces différentes mesures se réduisent uniquement à deux, savoir, mouvement à deux temps et mouvement à trois temps ; et j'ose défier l'oreille la plus fine d'en trouver de naturels qu'on ne puisse exprimer avec toute la précision possible par l'une de ces deux mesures. Je commencerai donc par faire main-basse sur tous ces chiffres bizarres, reservant seulement le deux et le trois, par lesquels, comme on verra tout-à-l'heure, j'exprimerai tous les mouvemens possibles. Or, afin que le chiffre qui annonce la mesure ne se confonde point avec ceux des notes, je l'en distingue en le fesant plus grand et en le séparant par une double ligne perpendiculaire.

Il s'agit à présent d'exprimer les temps et les valeurs des notes qui les remplissent.

Un défaut considérable dans la musique est de représenter, comme valeurs absolues, des notes qui n'en ont que de relatives, ou du moins d'en mal appliquer les relations:

car il est sûr que la durée des rondes, des blanches, noires, croches, etc. est déterminée, non par la qualité de la note, mais par celle de la mesure où elle se trouve. De-là vient qu'une noire dans une certaine mesure passera beaucoup plus vîte qu'une croche dans une autre, laquelle croche ne vaut cependant que la moitié de cette noire; et de-là vient encore que les musiciens de province, trompés par ces faux rapports, donneront aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être en s'attachant scrupuleusement à la valeur absolue des notes, tandis qu'il faudra quelquefois passer une mesure à trois temps simples, beaucoup plus vîte qu'une autre à trois-huit, ce qui dépend du caprice du compositeur, et de quoi les opéra présentent des exemples à chaque instant.

D'ailleurs, la division sous-double des notes, et de leurs valeurs, telle qu'elle est établie, ne suffit pas pour tous les cas, et si, par exemple, je veux passer trois notes égales dans un temps d'une mesure à deux, à trois ou à quatre, il faut, que le musicien le devine, ou que je l'en instruise par un signe étranger qui fait exception à la règle.

Enfin, c'est encore un autre inconvénient de ne point séparer les temps : il arrive de-là que dans le milieu d'une grande mesure, l'écolier ne sait où il en est, sur-tout lorsque, chantant le vocal, il trouve une quantité de croches et ds doubles-croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

La séparation de chaque temps par une virgule, remédie à tout cela avec beaucoup de simplicité; chaque temps compris entre deux virgules contient une note ou plusieurs; s'il ne comprend qu'une note, c'est qu'elle remplit tout ce temps-la, et cela ne fait pas la moindre difficulté. Y a-t-il plusieurs notes comprises dans chaque temps, la chose n'est pas plus difficile. Divisez ce temps en autant de parties égales qu'il comprend des notes, appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, et passez-les de sorte que tous les temps soient égaux.

Les notes dont deux égales rempliront un temps, s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers; celles dont il en faudra quatre, des quarts, etc.

Mais lorsqu'un temps se trouve partagé; desorte que toutes les notes n'y sont pas

d'égale valeur, pour représenter, par exemple ; dans un seul temps une noire et deux croches, je considère ce temps comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la première ; et les deux croches ensemble la seconde ; je les lie donc par une ligne droite que je place au-dessus et au-dessous d'elles, et cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre, etc.

Si l'on a une note qui remplisse seule une mesure entiere, il suffit de la placer seule entre les deux lignes qui renferment la mesure, et par la même règle que je viens d'établir, cela signifie que cette note doit durer toute la mesure entière.

A l'égard des tenues, je me sers aussi du point pour les exprimer ; mais d'une manière bien plus avantageuse que celle qui est en usage : car, au-lieu de lui faire valoir précisément la moitié de la note qui le précède, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne, de même qu'aux notes, une valeur qui n'est déterminée que par la place qu'il occupe,

c'est-à-dire, que si le point remplit seul un temps ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce temps ou toute cette mesure ; et si le point se trouve dans un temps avec d'autres notes, il fait nombre aussi-bien qu'elles, et doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant le nombre de notes que renferme ce temps-là en y comprenant le point.

Au reste, il n'est pas à craindre, comme on le verra par les exemples, que ces points se confondent jamais avec ceux qui servent à changer d'octaves ; ils en sont trop bien distingués par leur position pour avoir besoin de l'être par leur figure ; c'est pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec soin de me servir de signes extraordinaires, qui distrairaient l'attention et n'exprimeraient rien de plus que la simplicité des miens.

Les silences n'ont besoin que d'un seul signe. Le zéro paraît le plus convenable, et les règles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro, par sa seule position et par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour rem-

placer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs et autres signes bizarres et superflus qui remplissent la musique ordinaire.

Voilà les principes généraux d'où découlent les règles pour toutes sortes d'expressions imaginables, sans qu'il puisse naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue et qui ne soit résolue, en conséquence de quelqu'un de ces principes.

Ce système renferme, sans contredit, des avantages essentiels par-dessus la méthode ordinaire.

En premier lieu, la musique sera du double et du triple plus aisée à apprendre.

1°. Parce qu'elle contient beaucoup moins de signes.

2°. Parce que ces signes sont plus simples.

3°. Parce que sans autre étude, les caractères mêmes des notes y représentent leurs intervalles et leurs rapports, au-lieu que ces rapports et ces intervalles sont très-difficiles à trouver et demandent une grande habitude par la musique ordinaire.

4°. Parce qu'un même caractère ne peut jamais avoir qu'un même nom, au-lieu que dans le système ordinaire chaque position

peut avoir sept noms différens sur chaque clef, ce qui cause une confusion dont les écoliers ne se tirent qu'à force de temps, de peine et d'opiniâtreté.

5o. Parce que les temps y sont mieux distingués que dans la musique ordinaire, et que les valeurs des silences et des notes y sont déterminées d'une manière plus simple et plus générale.

6°. Parce que le mode étant toujours connu, il est toujours aisé de préluder et de se mettre au ton : ce qui n'arrive pas dans la musique ordinaire, où souvent les écoliers s'embarrassent ou chantent faux, faute de bien connaître le ton où ils doivent chanter.

En second lieu, la musique en est plus commode et plus aisée à noter, occupe moins de volume ; toute sorte de papier y est propre, et les caractères de l'imprimerie suffisant pour la noter, les compositeurs n'auront plus besoin de faire de si grands frais pour la gravure de leurs pièces, ni les particuliers pour les acquérir.

Enfin les compositeurs y trouveraient encore cet autre avantage non moins considérable, qu'outre la facilité de la note, leur

harmonie et leurs accords seraient connus par la seule inspection des signes et sans ces sauts d'une clef à l'autre, qui demandent une habitude bien longue, et que plusieurs n'atteignent jamais parfaitement.

DISSERTATION
SUR
LA MUSIQUE
MODERNE.

PRÉFACE.

S'il est vrai que les circonstances et les préjugés décident souvent du sort d'un ouvrage, jamais auteur n'a dû plus craindre que moi. Le public est aujourd'hui si indisposé contre tout ce qui s'appelle nouveauté, si rebuté de systèmes et de projets, sur-tout en fait de musique, qu'il n'est plus guère possible de lui rien offrir en ce genre, sans s'exposer à l'effet de ses premiers mouvemens, c'est-à-dire, à se voir condamné sans être entendu.

Dailleurs, il faudrait surmonter tant d'obstacles, réunis non par la raison, mais par l'habitude et les préjugés bien plus forts qu'elle, qu'il ne paraît pas possible de forcer de si puissantes barrières; n'avoir que la raison pour soi, ce n'est pas combattre à armes égales, les préjugés sont presque toujours sûrs d'en triompher, et je ne connais que le seul intérêt capable de les vaincre à son tour.

Je serais rassuré par cette dernière considération, si le public était toujours bien attentif à juger de ses vrais intérêts: mais il est pour l'ordinaire assez nonchalant pour en laisser la direction à gens qui en ont de

tout opposés, et il aime mieux se plaindre éternellement d'être mal servi, que de se donner des soins pour l'être mieux.

C'est précisément ce qui arrive dans la musique; on se récrie sur la longueur des maîtres et sur la difficulté de l'art, et l'on rebute ceux qui proposent de l'éclaircir et de l'abréger. Tout le monde convient que les caractères de la musique sont dans un état d'imperfection peu proportionné aux progrès qu'on a faits dans les autres parties de cet art : cependant on se défend contre toute proposition de les réformer, comme contre un danger affreux : imaginer d'autres signes que ceux dont s'est servi le divin *Lulli*, est non-seulement la plus haute extravagance dont l'esprit humain soit capable, mais c'est encore une espèce de sacrilège. *Lulli* est un dieu dont le doigt est venu fixer à jamais l'état de ces sacrés caractères : bons ou mauvais, il n'importe, il faut qu'ils soient éternisés par ses ouvrages; il n'est plus permis d'y toucher sans se rendre criminel, et il faudra, au pied de la lettre, que tous les jeunes gens qui apprendront désormais la musique, payent un tribut de deux ou trois ans de peine au mérite de *Lulli*.

Si ce ne sont pas là les propres termes, c'est du moins le sens des objections que j'ai ouï faire cent fois contre tout projet qui tendrait à réformer cette partie de la musique. Quoi! faudra-t-il jeter au feu tous nos auteurs? tout renouveller? *La Lande*, *Bernier*, *Correlli*, tout cela serait donc perdu pour nous? Où prendrions-nous de nouveaux *Orphées* pour nous en dédommager, et quels seraient les musiciens qui voudraient se résoudre à redevenir écoliers?

Je ne sais pas bien comment l'entendent ceux qui font ces objections; mais il me semble qu'en les réduisant en maximes, et en détaillant un peu les conséquences, on en ferait des aphorismes fort singuliers, pour arrêter tout court le progrès des lettres et des beaux-arts.

D'ailleurs, ce raisonnement porte absolument à faux, et l'établissement des nouveaux caractères, bien loin de détruire les anciens ouvrages, les conserverait doublement, par les nouvelles éditions qu'on en ferait et par les anciennes qui subsisteraient toujours. Quand on a traduit un auteur, je ne vois pas la nécessité de jeter l'original au feu. Ce n'est donc ni l'ouvrage en lui-même, ni les exem-

plaires qu'on risquerait de perdre, et remarquez, sur-tout, que quelqu'avantageux que pût être un nouveau système, il ne détruirait jamais l'ancien avec assez de rapidité pour en abolir tout d'un coup l'usage; les livres en seraient usés avant que d'être inutiles, et quand ils ne serviraient que de ressource aux opiniâtres, on trouverait toujours assez à les employer.

Je sais que les musiciens ne sont pas traitables sur ce chapitre. La musique pour eux n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches, des doubles-croches; et dès que ces figures cesseraient d'affecter leurs yeux, ils ne croiraient jamais voir réellement de la musique. La crainte de redevenir écolier, et sur-tout le train de cette habitude qu'ils prennent pour la science même, leur feront toujours regarder avec mépris ou avec effroi tout ce qu'on leur proposerait en ce genre. Il ne faut donc pas compter sur leur approbation; il faut même compter sur toute leur résistance dans l'établissement des nouveaux caractères, non pas comme bons ou mauvais en eux-mêmes, mais simplement comme nouveaux.

Je ne sais quel aurait été le sentiment particulier de *Lulli* sur ce point, mais je suis presque sûr qu'il était trop grand-homme pour donner dans ces petitesses; *Lulli* aurait senti que sa science ne tenait point à des caractères ; que ses sons ne cesseraient jamais d'être des sons divins, quelques signes qu'on employât pour les exprimer, et qu'enfin, c'était toujours un service important à rendre à son art, et au progrès de ses ouvrages, que de les publier dans une langue aussi énergique, mais plus facile à entendre, et qui par-là deviendrait plus universelle, dût-il en coûter l'abandon de quelques vieux exemplaires, dont assurément il n'aurait pas cru que le prix fût à comparer à la perfection générale de l'art.

Le malheur est que ce n'est pas à des *Lulli* que nous avons à faire. Il est plus aisé d'hériter de sa science que de son génie. Je ne sais pourquoi la musique n'est pas amie du raisonnement; mais si ses élèves sont si scandalisés de voir un confrère réduire son art en principes, l'approfondir, et le traiter méthodiquement, à plus forte raison ne souffriraient-ils pas qu'on osât attaquer les parties mêmes de cet art.

Pour juger de la façon dont on y serait reçu, on n'a qu'à se rappeler combien il a fallu d'années de lutte et d'opiniâtreté pour substituer l'usage du *si* à ses grossières nuances, qui ne sont pas même encore abolies par-tout. On convenait bien que l'échelle était composée de sept sons différens ; mais on ne pouvait se persuader qu'il fût avantageux de leur donner à chacun un nom particulier ; puisqu'on ne s'en était pas avisé jusque-là, et que la musique n'avait pas laissé d'aller son train.

Toutes ces difficultés sont présentes à mon esprit avec toute la force qu'elles peuvent avoir dans celui des lecteurs. Malgré cela, je ne saurais croire qu'elles puissent tenir contre les vérités de démonstration que j'ai à établir. Que tous les systêmes qu'on à proposés en ce genre aient échoué jusqu'ici, je n'en suis pas étonné : même à égalité d'avantages et de défauts, l'ancienne méthode devait sans contredit l'emporter, puisque pour détruire un système établi, il faut que celui qu'on veut substituer lui soit préférable, non-seulement en les considérant chacun en lui-même et par ce qu'il a de propre, mais encore en joignant au premier toutes les raisons d'au-

cienneté et tous les préjugés qui le fortifient.

C'est ce cas de préférence où le mien me paraît être et où l'on reconnoîtra qu'il est en effet, s'il conserve les avantages de la méthode ordinaire, s'il en sauve les inconvéniens, et enfin s'il résout les objections extérieures qu'on oppose à toute nouveauté de ce genre, indépendamment de ce qu'elle est en soi-même.

A l'égard des deux premiers points, ils seront discutés dans le corps de l'ouvrage, et l'on ne peut savoir à quoi s'en tenir qu'après avoir lu. Pour le troisième, rien n'est si simple à décider : il ne faut, pour cela, qu'exposer le but même de mon projet et les effets qui doivent résulter de son exécution.

Le système que je propose roule sur deux objets principaux; l'un de noter la musique et toutes ses difficultés d'une manière plus simple plus commode, et sous un moindre volume.

Le second et le plus considérable est de la rendre aussi aisée à apprendre qu'elle a été rebutante jusqu'à présent, d'en réduire les signes à un plus petit nombre, sans rien retrancher de l'expression, et d'en abréger les règles, de façon à faire un jeu de la théorie, et à n'en rendre la pratique dépendante que

l'habitude des organes, sans que la difficulté de la note y puisse jamais entrer pour rien.

Il est aisé de justifier par l'expérience qu'on apprend la musique en deux ou trois fois moins de temps par ma méthode que par la méthode ordinaire; que les musiciens formés par elle seront plus sûrs que les autres à égalité de science, et qu'enfin sa facilité est telle que quand on voudrait s'en tenir à la musique ordinaire, il faudrait toujours commencer par la mienne, pour y parvenir plus sûrement et en moins de temps. Proposition qui, toute paradoxe qu'elle paraît, ne laisse pas d'être exactement vraie, tant par le fait que par la démonstration. Or, ces faits supposés vrais, toutes les objections tombent d'elles-mêmes et sans ressource. En premier lieu, la musique notée suivant l'ancien système ne sera point inutile, et il ne faudra point se tourmenter pour la jeter au feu, puisque les élèves de ma méthode parviendront à chanter à livre ouvert sur la musique ordinaire, en moins de temps encore, y compris celui qu'ils auront donné à la mienne, qu'on ne le fait communément; comme ils sauront donc également l'un et l'autre, sans y avoir employé plus de temps, on ne pourra pas déjà dire à l'égard de ceux-

là que l'ancienne musique est inutile.

Supposons des écoliers qui n'aient pas des années à sacrifier, et qui veuillent bien se contenter de savoir en sept ou huit mois de temps chanter à livre ouvert sur ma note, je dis que la musique ordinaire ne sera pas même perdue pour eux. A la vérité, au bout de ce temps-là ils ne la sauront pas exécuter à livre ouvert; peut-être même ne la déchiffreront-ils pas sans peine; mais enfin, ils la déchiffreront, car, comme ils auront d'ailleurs l'habitude de la mesure et celle de l'intonation, il suffira de sacrifier cinq ou six leçons, dans le septième mois, à leur en expliquer les principes par ceux qui leur seront déjà connus, pour les mettre en état d'y parvenir aisément par eux-mêmes, et sans le secours d'aucun maître; et quand ils ne voudraient pas se donner ce soin, toujours seront-ils capables de traduire sur le champ toute sorte de musique par la leur, et par conséquent, ils seraient en état d'en tirer parti, même dans un temps où elle est encore indéchiffrable pour les écoliers ordinaires.

Les maîtres ne doivent pas craindre de redevenir écoliers: ma méthode est si simple qu'elle n'a besoin que d'être lue et non pas

étudiée, et j'ai lieu de croire que les difficultés qu'ils y trouveraient, viendraient plus des dispositions de leur esprit que de l'obscurité du système, puisque des dames à qui j'ai eu l'honneur de l'expliquer ont chanté, sur-le-champ et à livre ouvert, de la musique notée suivant cette méthode, et ont elles-mêmes noté des airs fort correctement, tandis que des musiciens du premier ordre auraient peut-être affecté de n'y rien comprendre.

Les musiciens, je dis du moins le plus grand nombre, ne se piquent guère de juger des choses sans préjugés et sans passion, et communément ils les considèrent bien moins par ce qu'elles sont en elles-mêmes que par le rapport qu'elles peuvent avoir à leur intérêt. Il est vrai que, même en ce sens-là, ils n'auraient nul sujet de s'opposer au succès de mon système, puisque dès qu'il est publié, ils en sont les maîtres aussi-bien que moi, et que la facilité qu'il introduit dans la musique, devant naturellement lui donner un cours plus universel, ils n'en seront que plus occupés, en contribuant à le répandre. Il est cependant très probable qu'ils ne s'y livreront pas les premiers, et qu'il n'y a que le goût décidé du public qui puisse les engager à cultiver

cultiver un systême dont les avantages paraissent autant d'innovations dangereuses pour la difficulté de leur art.

Quand je parle des musiciens en général, je ne prétends point y confondre ceux d'entre ces messieurs qui font l'honneur de cet art par leur caractère et par leurs lumières. Il n'est que trop connu que ce qu'on appelle peuple domine toujours par le nombre dans toutes les sociétés et dans tous les états ; mais il ne l'est pas moins qu'il y a par-tout des exceptions honorables ; et tout ce qu'on pourrait dire en particulier contre la profession de la musique, c'est que le peuple y est peut-être un peu plus nombreux, et les exceptions plus rares.

Quoi qu'il en soit, quand on voudrait supposer et grossir tous les obstacles qui peuvent arrêter l'effet de mon projet, on ne saurait nier ce fait plus clair que le jour, qu'il y a dans Paris deux et trois mille personnes qui, avec beaucoup de dispositions, n'apprendront jamais la musique, par l'unique raison de sa longueur et de sa difficulté. Quand je n'aurais travaillé que pour ceux-là, voilà déjà une utilité sans réplique ; et qu'on ne dise pas que cette méthode ne leur servira de

rien pour exécuter sur la musique ordinaire ; car, outre que j'ai déjà répondu à cette objection, il sera d'autant moins nécessaire pour eux d'y avoir recours, qu'on aura soin de leur donner des éditions des meilleures pièces de musique de toute espèce et des recueils périodiques d'airs à chanter et de symphonies, en attendant que le système soit assez répandu pour en rendre l'usage universel.

Enfin, si l'on outrait assez la défiance pour s'imaginer que personne n'adopterait mon système, je dis que, même dans ce cas-là, il serait encore avantageux aux amateurs de l'art de le cultiver pour leur commodité particulière. Les exemples qu'on trouve notés à la fin de cet ouvrage, feront assez comprendre les avantages de mes signes sur les signes ordinaires, soit pour la facilité, soit pour la précision. On peut avoir en cent occasions des airs à noter sans papier réglé ; ma méthode vous en donne un moyen très-commode et très-simple. Voulez-vous envoyer en province des airs nouveaux, des scènes entières d'opéra, sans augmenter le volume de vos lettres ? vous pouvez écrire sur la même feuille de très-longs morceaux de musique. Voulez-vous,

en composant, peindre aux yeux le rapport de vos parties, le progrès de vos accords, et tout l'état de votre harmonie ? la pratique de mon système satisfait à tout cela, et je conclus enfin, qu'à ne considérer ma méthode que comme cette langue particulière des prêtres égyptiens, qui ne servait qu'à traiter des sciences sublimes, elle serait encore infiniment inutile aux initiés dans la musique, avec cette différence, qu'au lieu d'être plus difficile, elle serait plus aisée que la langue ordinaire, et ne pourrait par conséquent être long-temps un mystère pour le public.

Il ne faut point regarder mon système comme un projet tendant à détruire les anciens caractères. Je veux croire que cette entreprise serait chimérique, même avec la substitution la plus avantageuse ; mais je crois aussi que la commodité des miens et sur-tout leur extrême facilité, méritent toujours qu'on les cultive indépendamment de ce que les autres pourront devenir.

Au reste, dans l'état d'imperfection où sont depuis si long-temps les signes de la musique, il n'est point extraordinaire que plusieurs personnes aient tenté de les refondre

ou de les corriger. Il n'est pas même bien étonnant que plusieurs se soient rencontrés dans le choix des signes les plus naturels et les plus propres à cette substitution, tels que sont les chiffres. Cependant, comme la plupart des hommes ne jugent guère des choses que sur le premier coup-d'œil, il pourra très-bien arriver que, par cette unique raison de l'usage des mêmes caractères, on m'accusera de n'avoir fait que copier, et de donner ici un système renouvelé. J'avoue qu'il est aisé de sentir que c'est bien moins le genre des signes, que la manière de les employer qui constitue la différence en fait de systèmes : autrement, il faudrait dire, par exemple, que l'algèbre et la langue française ne sont que la même chose, parce qu'on s'y sert également des lettres de l'alphabet ; mais cette réflexion ne sera pas probablement celle qui l'emportera, et il paraît si heureux par une seule objection, de m'ôter à-la-fois le mérite de l'invention, et de mettre sur mon compte les vices des autres systèmes, qu'il est des gens capables d'adopter cette critique, uniquement à raison de sa commodité.

Quoiqu'un pareil reproche ne me fût pas

tout-à-fait indifférent, j'y serais bien moins sensible qu'à ceux qui pourraient tomber directement sur mon système. Il importe beaucoup plus de savoir s'il est avantageux, que d'en bien connaître l'auteur; et quand on me refuserait l'honneur de l'invention, je serais moins touché de cette injustice, que du plaisir de le voir utile au public. La seule grâce que j'ai droit de lui demander, et que peu de gens m'accorderont, c'est de vouloir bien n'en juger qu'après avoir lu mon ouvrage, et ceux qu'on m'accuserait d'avoir copié.

J'avais d'abord résolu de ne donner ici qu'un plan très-abrégé, et tel, à-peu-près, qu'il était contenu dans le mémoire que j'eus l'honneur de lire à l'académie royale des sciences, le 22 août 1742. J'ai réfléchi cependant qu'il fallait parler au public autrement qu'on ne parle à une académie, et qu'il y avoit bien des objections de toute espèce à prévenir. Pour répondre donc à celles que j'ai pu prévoir, il a fallu faire quelques additions qui ont mis mon ouvrage en l'état où le voilà. J'attendrai l'approbation du public pour en donner un autre qui contiendra les principes absolus de ma méthode, tels qu'ils

doivent être enseignés aux écoliers. J'y traiterai d'une nouvelle manière de chiffrer l'accompagnement de l'orgue et du clavecin, entièrement différente de tout ce qui a paru jusqu'ici dans ce genre, et telle qu'avec quatre signes seulement, je chiffre toute sorte de basses continues, de manière à rendre la modulation et la basse-fondamentale toujours parfaitement connues de l'accompagnateur, sans qu'il lui soit possible de s'y tromper. Suivant cette méthode on peut, sans voir la basse-figurée, accompagner très-juste par les chiffres seuls, qui, au lieu d'avoir rapport à cette basse-figurée, l'ont directement à la fondamentale ; mais ce n'est pas ici le lieu d'en dire davantage sur cet article.

DISSERTATION

SUR

LA MUSIQUE

MODERNE.

Immutat animus ad pristina.

LUCR.

IL paraît étonnant que les signes de la musique étant restés aussi long-temps dans l'état d'imperfection où nous le voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'était la faute des caractères et non pas celle de l'art, ou que s'en étant apperçu, on n'ait pas daigné y remédier. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre : mais de tous ces projets qui, sans avoir les avantages de la musique ordinaire, en avaient les inconvéniens, aucun, que je sache, n'a jusqu'ici touché le but ; soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement,

soit que le génie étroit et borné des musiciens ordinaires les ait empêchés d'embrasser un plan général et raisonné, et de sentir les vrais défauts de leur art, de la perfection actuelle duquel ils sont, pour l'ordinaire, très-entêtés.

La musique a eu le sort des arts qui ne se perfectionnent que successivement. Les inventeurs de ses caractères n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvait de leur temps, sans prévoir celui où elle pouvoit parvenir dans la suite. Il est arrivé de-là que leur système s'est bientôt trouvé défectueux, et d'autant plus défectueux que l'art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançait, on établissait des règles pour remédier aux inconvéniens présens, et pour multiplier une expression trop bornée, qui ne pouvait suffire aux nouvelles combinaisons dont on la chargeait tous les jours. En un mot, les inventeurs en ce genre, comme le dit M. *Sauveur*, n'ayant eu en vue que quelques propriétés des sons, et surtout la pratique du chant qui était en usage de leur temps, ils se sont contentés de faire, par rapport à cela, des systèmes de musique que d'autres ont peu-à-peu changés, à mesure que le goût de la musique changeait. Or, il n'est pas possible qu'un systeme, fût-il d'ailleurs

le meilleur du monde dans son origine, ne se charge à la fin d'embarras et de difficultés, par les changemens qu'on y fait et les chevilles qu'on y ajoute, et cela ne saurait jamais faire qu'un tout fort embrouillé et fort mal assorti.

C'est le cas de la méthode que nous pratiquons aujourd'hui dans la musique, en exceptant cependant la simplicité du principe qui ne s'y est jamais rencontrée. Comme le fondement en est absolument mauvais, on ne l'a pas proprement gâté, on n'a fait que le rendre pire, par les additions qu'on a été contraint d'y faire.

Il n'est pas aisé de savoir précisément en quel état était la musique, quand *Gui d'Arezze* (1) s'avisa de supprimer tous les caractères qu'on y employait, pour leur substituer les notes qui sont en usage aujourd'hui. Ce qu'il y a de vraisemblable, c'est que ces premiers caractères étaient les mêmes avec lesquels les anciens Grecs exprimaient cette musique merveilleuse, de laquelle, quoi qu'on en dise, la nôtre n'approchera jamais, quant

(1) Soit *Gui d'Arezze*, *soit Jean de Mure*, le nom de l'auteur ne fait rien au système, et je ne parle du premier que parce qu'il est plus connu.

à ses effets; et ce qu'il y a de sûr c'est que *Gui* rendit un fort mauvais service à la musique, et qu'il est fâcheux pour nous qu'il n'ait pas trouvé en son chemin des musiciens aussi indociles que ceux d'aujourd'hui.

Il n'est pas douteux que les lettres de l'alphabet des Grecs ne fussent en même-temps les caractères de leur musique, et les chiffres de leur arithmétique; de sorte qu'ils n'avaient besoin que d'une seule espèce de signes, en tout au nombre de vingt-quatre, pour exprimer toutes les variations du discours, tous les rapports des nombres, et toutes les combinaisons des sons; en quoi ils etaient bien plus sages ou plus heureux que nous, qui sommes contraints de travailler notre imagination sur une multitude de signes inutilement diversifiés.

Mais, pour ne m'arrêter qu'à ce qui regarde mon sujet, comment se peut-il qu'on ne s'aperçoive point de cette foule de difficultés que l'usage des notes a introduites dans la musique: ou que, s'en apercevant, on n'ait pas le courage d'en tenter le remède, d'essayer de la ramener à sa première simplicité, et en un mot, de faire pour sa perfection ce que *Gui*

d'Arezze a fait pour la gâter : car, en vérité, c'est le mot, et je le dis malgré moi.

J'ai voulu chercher les raisons dont cet auteur dut se servir pour faire abolir l'ancien système en faveur du sien, et je n'en ai jamais pu trouver d'autres que les deux suivantes : 1. Les notes sont plus apparentes que les chiffres ; 2. leur position exprime mieux à la vue la hauteur et l'abaissement des sons. Voilà donc les seuls principes sur lesquels notre *Aretin* bâtit un nouveau système de musique, anéantit toute celle qui était en usage depuis deux mille ans, et apprit aux hommes à chanter difficilement.

Pour trouver si *Gui* raisonnait juste, même en admettant la vérité de ses deux propositions, la question se réduirait à savoir si les yeux doivent être ménagés aux dépens de l'esprit, et si la perfection d'une méthode consiste à en rendre les signes plus sensibles en les rendant plus embarrassans : car c'est précisément le cas de la sienne.

Mais nous sommes dispensés d'entrer là-dessus en discussion, puisque ces deux propositions étant également fausses et ridicules, elles n'ont jamais pu servir de fondement qu'à un très-mauvais système.

En premier lieu, on voit d'abord que les notes de la musique remplissant beaucoup plus de place que les chiffres auxquels on les substitue, on peut, en fesant ces chiffres beaucoup plus gros, les rendre du moins aussi visibles que les notes, sans occuper plus de volume. On voit, de plus, que la musique notée ayant des points, des quarts de soupirs, des lignes, des clefs, des dièses, et d'autres signes nécessaires autant et plus menus que les chiffres, c'est par ces signes-là, et non par la grosseur des notes, qu'il faut déterminer le point de vue.

En second lieu, *Gui* ne devait pas faire sonner si haut l'utilité de la position des notes: puisque, sans parler de cette foule d'inconvéniens dont elle est la cause, l'avantage qu'elle procure se trouve déjà tout entier dans la musique naturelle, c'est-à-dire, dans la musique par chiffres; on y voit du premier coup-d'œil, de même qu'à l'autre, si un son est plus haut ou plus bas que celui qui le précède ou que celui qui le suit, avec cette différence seulement que dans la méthode des chiffres, l'intervalle, ou e rapport des deux sons qui le composent est précisément connu par la seule inspection

au lieu que dans la musique ordinaire vous connaissez à l'œil qu'il faut monter ou descendre, et vous ne connaissez rien de plus.

On ne saurait croire quelle application, quelle persévérance, quelle adroite mécanique est nécessaire dans le système établi pour acquérir passablement la science des intervalles et des rapports : c'est l'ouvrage pénible d'une habitude toujours trop longue et jamais assez étendue, puisque après une pratique de quinze et vingt ans, le musicien trouve encore des sauts qui l'embarrassent, non-seulement quant à l'intonation, mais encore quant à la connaissance de l'intervalle, sur-tout, lorsqu'il est question de sauter d'une clef à l'autre. Cet article mérite d'être approfondi, et j'en parlerai plus au long.

Le système de *Gui* est tout-à-fait comparable, quant à son idée, à celui d'un homme qui, ayant fait réflexion que les chiffres n'ont rien dans leurs figures qui réponde à leurs différentes valeurs, proposerait d'établir entr'eux une certaine grosseur relative, et proportionnelle aux nombres qu'ils expriment. Le deux, par exemple, serait du double plus gros que l'unité, le trois de la moitié plus gros que le deux, et ainsi de suite.

Les défenseurs de ce système ne manqueraient pas de vous prouver qu'il est très-avantageux, dans l'arithmétique, d'avoir sous les yeux des caractères uniformes qui, sans aucune différence par la figure, n'en auraient que par la grandeur, et peindraient en quelque sorte aux yeux les rapports dont ils seraient l'expression.

Au reste, cette connaissance oculaire des hauts, des bas et des intervalles est si nécessaire dans la musique qu'il n'y a personne qui ne sente le ridicule de certains projets qui ont été quelquefois donnés pour noter sur une seule ligne par les caractères les plus bizarres, les plus mal imaginés, et les moins analogues à leur signification; des queues tournées à droite, à gauche, en haut, en bas, de biais, dans tous les sens, pour représenter des *ut*, des *re*, des *mi*, etc. Des têtes et des queues différemment situées pour répondre aux dénominations *pa*, *ra*, *ga*, *so*, *bo*, *lo*, *do*, ou d'autres signes tout aussi singulièrement appliqués. On sent d'abord que tout cela ne dit rien aux yeux, et n'a nul rapport à ce qu'il doit signifier; et j'ose dire que les hommes ne trouveront jamais de caractères convenables ni naturels, que les seuls chif-

fres pour exprimer les sons et tous leurs rapports. On en connaîtra mille fois les raisons dans le cours de cette lecture : en attendant il suffit de remarquer que les chiffres étant l'expression qu'on a donnée aux nombres, et les nombres eux-mêmes étant les exposans de la génération des sons, rien n'est si naturel que l'expression des divers sons par les chiffres de l'arithmétique.

Il ne faut donc pas être surpris qu'on ait tenté quelquefois de ramener la musique à cette expression naturelle. Pour peu qu'on réfléchisse sur cet art, non en musicien, mais en philosophe, on en sent bientôt les défauts : l'on sent encore que ces défauts sont inhérens au fond même du système, et dépendans uniquement du mauvais choix et non pas du mauvais usage de ses caractères : car, d'ailleurs, on ne saurait disconvenir qu'une longue pratique, suppléant en cela au raisonnement, ne nous ait appris à les combiner de la manière la plus avantageuse qu'ils peuvent l'être.

Enfin le raisonnement nous mène encore jusqu'à connaître sensiblement que la musique dépendant des nombres, elle devrait avoir la même expression qu'eux, nécessité qui ne

naît pas seulement d'une certaine convenance générale, mais du fond même des principes physiques de cet art.

Quand on est une fois parvenu là par une suite de raisonnemens bien fondés et bien conséquens, c'est alors qu'il faut quitter la philosophie et redevenir musicien, et c'est justement ce que n'ont fait aucuns de ceux qui jusqu'à présent ont proposé des systêmes en ce genre. Les uns partant quelquefois d'une théorie très-fine n'ont jamais su venir à bout de la ramener à l'usage, et les autres, n'embrassant proprement que le mécanique de leur art, n'ont pu remonter jusqu'aux grands principes qu'ils ne connaissaient pas, et d'où cependant il faut nécessairement partir pour embrasser un système lié. Le défaut de pratique dans les uns, le défaut de théorie dans les autres, et peut-être, s'il faut le dire, le défaut de génie dans tous, ont fait que jusqu'à présent aucun des projets qu'on a publiés n'a remédié aux inconvéniens de la musique ordinaire, en conservant ses avantages.

Ce n'est pas qu'il se trouve une grande difficulté dans l'expression des sons par les chiffres, puisqu'on pourrait toujours les

représenter en nombre, ou par les degrés de leurs intervalles, ou par les rapports de leurs vibrations; mais l'embarras d'employer une certaine multitude de chiffres sans ramener les inconvéniens de la musique ordinaire, et le besoin de fixer le genre et la progression des sons par rapport à tous les différens modes, demandent plus d'attention qu'il ne paraît d'abord : car la question est proprement de trouver une méthode générale pour représenter avec un très-petit nombre de caractères tous les sons de la musique considérés dans chacun des vingt-quatre modes.

Mais la grande difficulté où tous les inventeurs de système ont échoué, c'est celle de l'expression des différentes durées des silences et des sons. Trompés par les fausses règles de la musique ordinaire, ils n'ont jamais pu s'élever au-dessus de l'idée des rondes, des noires et des croches; ils se sont rendus les esclaves de cette mécanique, ils ont adopté les mauvaises relations qu'elle établit : ainsi, pour donner aux notes des valeurs déterminées, il a fallu inventer de nouveaux signes, introduire dans chaque note une complication de figures, par rapport à la durée, et

par rapport au son, d'où s'ensuivant des inconvéniens que n'a pas la musique ordinaire, c'est avec raison que toutes ces méthodes sont tombées dans le décri ; mais enfin les défauts de cet art n'en subsistent pas moins pour avoir été comparés avec des défauts plus grands ; et quand on publierait encore mille méthodes plus mauvaises, on en serait toujours au même point de la question, et tout cela ne rendrait pas plus parfaite celle que nous pratiquons aujourd'hui.

Tout le monde, excepté les artistes, ne cesse de se plaindre de l'extrême longueur qu'exige l'étude de la musique, avant que de la posséder passablement : mais comme la musique est une des sciences sur lesquelles on a moins réfléchi, soit que le plaisir qu'on y prend nuise au sang-froid nécessaire pour méditer, soit que ceux qui la pratiquent ne soient pas trop communément gens à réflexions, on ne s'est guère avisé jusqu'ici de rechercher les véritables causes de sa difficulté, et l'on a injustement taxé l'art même des défauts que l'artiste y avait introduits.

On sent bien, à la vérité, que cette quantité

de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de soupirs, etc. donne une foule de signes et de combinaisons, d'où résulte bien de l'embarras et bien des inconvéniens. Mais quels sont précisément ces inconvéniens ? naissent-ils directement de la musique elle-même, ou de la mauvaise manière de l'exprimer? sont-ils susceptibles de correction, et quels sont les remèdes convenables qu'on y pourrait apporter ? Il est rare qu'on pousse l'examen jusque-là ; et après avoir eu la patience pendant des années entières, de s'emplir la tête de sons, et la mémoire de verbiage, il arrive souvent qu'on est tout étonné de ne rien concevoir à tout cela, qu'on prend en dégoût la musique et le musicien, et qu'on laisse-là l'un et l'autre, plus convaincu de l'ennuyeuse difficulté de cet art que de ses charmes si vantés.

J'entreprends de justifier la musique des torts dont on l'accuse, et de montrer qu'on peut, par des routes plus courtes et plus

faciles, parvenir à la posséder plus parfaitement, et avec plus d'intelligence que par la méthode ordinaire, afin que si le public persiste à vouloir s'y tenir, il ne s'en prenne du-moins qu'à lui-même des difficultés qu'il y trouvera.

Sans vouloir entrer ici dans le détail de tous les défauts du systême établi, j'aurai cependant occasion de parler des plus considérables, et il sera bon d'y remarquer toujours que ces inconvéniens étant des suites nécessaires du fond même de la méthode, il est absolument impossible de les corriger autrement que par une refonte générale, telle que je la propose; il reste à examiner si mon système remédie en effet à tous ces défauts, sans en introduire d'équivalens, et c'est à cet examen que ce petit ouvrage est destiné.

En général, on peut réduire tous les vices de la musique ordinaire à trois classes principales. La première est la multitude des signes et de leurs combinaisons, qui surchargent inutilement l'esprit et la mémoire des commençans, de façon que l'oreille étant formée, et les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire, long-temps avant

qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des règles, et nullement dans l'exécution du chant. La seconde est le défaut d'évidence dans le genre des intervalles exprimés sur la même ou sur différentes clefs ; défaut d'une si grande étendue, que non-seulement il est la cause principale de la lenteur du progrès des écoliers, mais encore qu'il n'est point de musicien formé qui n'en soit quelquefois incommodé dans l'exécution. La troisième enfin est l'extrême diffusion des caractères et le trop grand volume qu'ils occupent, ce qui, joint à ces lignes et à ces portées si ennuyeuses à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espèce. Si le premier mérite des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis ; quel jugement doit-on porter des notes de notre musique, à qui l'un et l'autre manquent ?

Il paraît d'abord assez difficile de trouver une méthode qui puisse remédier à tous ces inconvéniens à-la-fois. Comment donner plus d'évidence à nos signes, sans les augmenter en nombre, et comment les augmenter en nombre sans les rendre d'un côté plus longs à apprendre, plus difficiles à rete-

nir, et de l'autre, plus étendus dans leur volume ?

Cependant à considérer la chose de près, on sent bientôt que tous ces défauts partent de la même source; savoir, de la mauvaise institution des signes et de la quantité qu'il en a fallu établir pour suppléer à l'expression bornée et mal entendue qu'on leur a donnée en premier lieu; et il est démonstratif que dès qu'on aura inventé des signes équivalens, mais plus simples, et en moindre quantité, ils auront par-là même plus de précision et pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il serait avantageux, outre cela, que ces signes fussent déjà connus, afin que l'attention fût moins partagée, et faciles à figurer, afin de rendre la musique plus commode.

Voilà les vues que je me suis proposées, en méditant le système que je présente au public. Comme je destine un autre ouvrage au détail de ma méthode, telle qu'elle doit être enseignée aux écoliers, on n'en trouvera ici qu'un plan général, qui suffira pour en donner la parfaite intelligence aux personnes qui cultivent actuellement la musique, et

dans lequel j'espère, malgré sa briéveté, que la simplicité de mes principes ne donnera lieu ni à l'obscurité, ni à l'équivoque.

Il faut d'abord considérer dans la musique deux objets principaux, chacun séparément. Le premier doit être l'expression de tous les sons possibles; et l'autre celle de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre, ou tous ensemble, ou successivement, il suffit que tous ces sons aient des expressions relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper, par rapport à un certain son fondamental naturel ou arbitraire, pourvu que ce son fondamental soit nettement exprimé et que la relation soit facile à connaître, avantages que n'a déjà point la musique ordinaire, où le son fondamental n'a nulle évidence particulière, et où tous les rapports des notes ont besoin d'être long-temps étudiés.

Mais comment faut-il procéder pour déterminer ce son fondamental de la manière la plus avantageuse qu'il est possible? c'est d'abord une question qui mérite fort d'être

examinée. On voit déjà qu'il n'est aucun son dans la nature qui contienne quelque propriété particulière et connue, par laquelle on puisse le distinguer toutes les fois qu'on l'entendra. Vous ne sauriez décider sur un son unique, que ce soit un *ut* plutôt qu'un *la* ou un *re*, et tant que vous l'entendrez seul, vous n'y pouvez rien apercevoir qui vous doive engager à lui attribuer un nom plutôt qu'un autre. C'est ce qu'avait déjà remarqué M. de *Mairan*. Il n'y a, dit-il, dans la nature ni *ut*, ni *sol* qui soit quinte ou quarte par soi-même, parce que *ut*, *sol* ou *re* n'existent qu'hypothétiquement, selon le son fondamental que l'on a adopté. La sensation de chacun des tons n'a rien en soi de propre à la place qu'il tient dans l'étendue du clavier, rien qui le distingue des autres pris séparément. Le *re* de l'opéra pourrait être l'*ut* de chapelle, ou au contraire : la même vîtesse, la même fréquence de vibrations qui constitue l'un, pourra servir, quand on voudra, à constituer l'autre ; ils ne diffèrent dans le sentiment qu'en qualité de plus haut ou de plus bas, comme huit vibrations, par exemple, diffèrent de neuf, et non pas d'une différence spécifique de sensation.

Voilà

Voilà donc tous les sons imaginables réduits à la seule faculté d'exciter des sensations par les vibrations qui les produisent, et la propriété spécifique de chacun d'eux réduite au nombre particulier de ces vibrations, pendant un temps déterminé : or, comme il est impossible de compter ces vibrations, du moins d'une manière directe, il reste démontré qu'on ne peut trouver dans les sons aucune propriété spécifique par laquelle on les puisse reconnaître séparément, et à plus forte raison qu'il n'y a aucun d'eux qui mérite par préférence d'être distingué de tous les autres, et de servir de fondement aux rapports qu'ils ont entr'eux.

Il est vrai que M. *Sauveur* avait proposé un moyen de déterminer un son fixe qui eût servi de base à tous les tons de l'échelle générale : mais ses raisonnemens mêmes prouvent qu'il n'est point de son fixe dans la nature, et l'artifice très-ingénieux et très-impraticable qu'il imagina pour en trouver un arbitraire, prouve encore combien il y a loin des hypothèses, ou même, si l'on veut, des vérités de spéculation, aux simples règles de pratique.

Voyons cependant si en épiant la nature de plus près, nous ne pourrons point nous

dispenser de recourir à l'art, pour établir un ou plusieurs sons fondamentaux qui puissent nous servir de principe de comparaison pour y rapporter tous les autres.

D'abord, comme nous ne travaillons que pour la pratique dans la recherche des sons, nous ne parlerons que de ceux qui composent le système tempéré, tel qu'il est universellement adopté, comptant pour rien ceux qui n'entrent point dans la pratique de notre musique, et considérant comme justes, sans exception, tous les accords qui résultent du tempérament. On verra bientôt que cette supposition, qui est la même qu'on admet dans la musique ordinaire, n'ôtera rien à la variété que le système tempéré introduit dans l'effet des différentes modulations.

En adoptant donc la suite de tous les sons du clavier, telle qu'elle est pratiquée sur les orgues et les clavecins, l'expérience m'apprend qu'un certain son auquel on a donné le nom d'*ut*, rendu par un tuyau long de seize pieds, ouvert, fait entendre assez distinctement, outre le son principal, deux autres sons plus faibles, l'un à la tierce majeure, et

l'autre à la quinte (*) auxquels on a donné les noms de *mi* et de *sol*. J'écris à part ces trois noms, et cherchant un tuyau à la quinte du premier, qui rende le même son que je viens d'appeller *sol* ou son octave, j'en trouve un de dix pieds huit pouces de longueur, lequel, outre le son principal *sol*, en rend aussi deux autres, mais plus faiblement; je les appelle *si* et *re*, et je trouve qu'ils sont précisément en même rapport avec le *sol*, que le *sol* et le *mi* l'étaient avec l'*ut*; je les écris à la suite des autres, omettant comme inutile d'écrire le *sol* une seconde fois. Cherchant un troisième tuyau à l'unisson de la quinte *re*, je trouve qu'il rend encore deux autres sons outre le son principal *re*, et toujours en même proportion que les précédens; je les appelle *fa* et *la*, (*) et je les écris encore à

(*) C'est-à-dire, à la douzième, qui est la réplique de la quinte, et à la dix-septième, qui est la duplique de la tierce majeure. L'octave, même plusieurs octaves s'entendent aussi assez distinctement, et s'entendraient bien mieux encore, si l'oreille ne les confondait quelquefois avec le son principal.

(*) Le *fa* qui fait la tierce majeure du *re* se trouve, par conséquent, dièse dans cette pro-

la suite des précédans. En continuant de même sur le *la*, je trouverais encore deux autres sons : mais comme j'aperçois que la quinte est ce même *mi* qui a fait la tierce du premier son *ut*, je m'arrête là pour ne pas redoubler inutilement mes expériences, et j'ai les sept noms suivans répondans au premier son *ut* et aux six autres que j'ai trouvés de deux en deux.

Ut, mi, sol, si, re, fa, la.

Rapprochant ensuite tous ces sons par octaves, dans les plus petits intervalles où je puis les placer, je les trouve rangés de cette sorte :

Ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Et ces sept notes ainsi rangées indiquent justement le progrès diatonique affecté au

gression, et il faut avouer qu'il n'est pas aisé de développer l'origine du *fa* naturel considéré comme quatrième note du ton : mais il y aurait là-dessus des observations à faire qui nous meneraient loin, et qui ne seraient pas propres à cet ouvrage. Au reste, nous devons d'autant moins nous arrêter à cette légère exception, qu'on peut démontrer que le *fa* naturel ne saurait être traité dans le ton d'*ut* que comme dissonance ou préparation à la dissonance.

mode majeur par la nature même : or, comme le premier son *ut* a servi de principe et de base à tous les autres, nous le prendrons pour ce son fondamental que nous avions cherché ; parce qu'il est bien réellement la source et l'origine d'où sont émanés tous ceux qui le suivent. Parcourir ainsi tous les sons de cette échelle, en commençant et finissant par le son fondamental, et en préférant toujours les premiers engendrés aux derniers ; c'est ce qu'on appelle moduler dans le ton d'*ut* majeur, et c'est-là proprement la gamme fondamentale, qu'on est convenu d'appeler naturelle préférablement aux autres et qui sert de règle de comparaison pour y conformer les sons fondamentaux de tous les tons praticables. Au reste, il est bien évident qu'en prenant le son rendu par tout autre tuyau pour le son fondamental *ut*, nous serions parvenus par des sons différens à une progression toute semblable, et que par conséquent, ce choix n'est que de pure convention, et tout aussi arbitraire que celui de tel ou tel méridien pour déterminer les degrés de longitude.

Il suit de-là que ce que nous avons fait en prenant *ut* pour base de notre opération ;

nous le pouvons faire de même en commençant par un des six sons qui le suivent, à notre choix et qu'appellant *ut* ce nouveau son fondamental, nous arriverons à la même progression que ci-devant, et nous trouverons tout de nouveau,

Ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Avec cette unique différence que ces derniers sons étant placés à l'egard de leur son fondamental de la même manière que les précédens l'étaient à l'égard du leur, et ces deux sons fondamentaux étant pris sur différens tuyaux, il s'ensuit que leurs sons correspondans sont aussi rendus par différens tuyaux, et que le premier *ut*, par exemple, n'étant pas le même que le second, le premier *re* n'est pas non plus le même que le second.

A présent l'un de ces deux tons étant pris pour le naturel, si vous voulez savoir ce que les différens sons du second sont à l'égard du premier, vous n'avez qu'à chercher à quel son naturel du premier ton se rapporte le fondamental du second, et le même rapport subsistera toujours entre les sons de

même dénomination de l'un et de l'autre ton dans les octaves correspondantes. Supposant, par exemple, que l'*ut* du second ton soit un *sol* au naturel, c'est-à-dire à la quinte de l'*ut* naturel, le *re* du second ton sera surement un *la* naturel, c'est-à-dire la quinte du *re* naturel, le *mi* sera un *si*, le *fa* un *ut*, etc. et alors on dira qu'on est au ton majeur de *sol*, c'est-à-dire qu'on a pris le *sol* naturel pour en faire le son fondamental d'un autre ton majeur.

Mais si au lieu de m'arrêter en *la* dans l'expérience des trois sons rendus par chaque tuyau, j'avais continué ma progression de quinte en quinte jusqu'à me retrouver au premier *ut* d'où j'étais parti d'abord, ou à l'une de ses oct ves ; alors j'aurais passé par cinq nouveaux sons altérés des premiers, lesquels font avec eux la somme de douze sons différens renfermés dans l'étendue de l'octave, et fesant ensemble ce qu'on appelle les douze cordes du système chromatique.

Ces douze sons répliqués à différentes octaves font toute l'étendue de l'échelle générale, sans qu'il puisse jamais s'en présenter aucun autre, du moins dans le système tempéré, puisqu'après avoir parcouru de

quinte en quinte tous les sons que les tuyaux fesaient entendre, je suis arrivé à la réplique du premier par lequel j'avais commencé, et que par conséquent, en poursuivant la même opération, je n'aurais jamais que les répliques, c'est-à-dire les octaves des sons précédens.

La méthode que la nature m'a indiquée, et que j'ai suivie pour trouver la génération de tous les sons pratiqués dans la musique, m'apprend donc en premier lieu, non pas à trouver un son fondamental proprement dit, qui n'existe point, mais à tirer d'un son établi par convention, tous les mêmes avantages qu'il pourrait avoir s'il était réellement fondamental, c'est-à-dire, à en faire réellement l'origine et le générateur de tous les autres sons qui sont en usage, et qui n'y peuvent être qu'en conséquence de certains rapports déterminés qu'ils ont avec lui, comme les touches du clavier à l'égard du *C sol ut*.

Elle m'apprend, en second lieu, qu'après avoir déterminé le rapport de chacun de ces sons avec le fondamental, on peut à son tour le considérer comme fondamental lui-même, puisque le tuyau qui le rend, fesant

entendre sa tierce majeure et sa quinte aussi bien que le fondamental, on trouve, en partant de ce son là comme générateur, une gamme qui ne diffère en rien, quant à sa progression, de la gamme établie en premier lieu; c'est-à-dire, en un mot, que chaque touche du clavier peut et doit même être considérée sous deux sens tout-à-fait différens; suivant le premier, cette touche représente un son relatif au *C sol ut*, et qui, en cette qualité, s'appelle *re*, ou *mi*, ou *sol*, etc. selon qu'il est le second, le troisième ou le cinquième degré de l'octave renfermée entre deux *ut* naturels. Suivant le second sens elle est le fondement d'un ton majeur, et alors elle doit constamment porter le nom d'*ut*; et toutes les autres touches ne devant être considérées que par les rapports qu'elles ont avec la fondamentale, c'est ce rapport qui détermine alors le nom qu'elles doivent porter suivant le degré qu'elles occupent: comme l'octave renferme douze sons, il faut indiquer celui qu'on choisit, et alors c'est un *la* ou un *re*, etc. naturel; cela détermine le son; mais quand il faut le rendre fondamental et y fixer le ton, alors c'est

constamment un *ut*, et cela détermine le progrès.

Il résulte de cette explication que chacun des douze sons de l'octave peut être fondamental ou relatif, suivant la manière dont il sera employé, avec cette distinction que la disposition de l'*ut* naturel dans l'échelle des tons, le rend fondamental naturellement, mais qu'il peut toujours devenir relatif à tout autre son que l'on voudra choisir pour fondamental ; au lieu que ces autres sons naturellement relatifs à celui d'*ut*, ne deviennent fondamentaux que par une détermination particulière. Au reste, il est évident que c'est la nature même qui nous conduit à cette distinction de fondement et de rapports dans les sons ; chaque son peut être fondamental naturellement, puisqu'il fait entendre ses harmoniques, c'est-à-dire, sa tierce majeure et sa quinte, qui sont les cordes essentielles du ton dont il est le fondement, et chaque son peut encore être naturellement relatif, puisqu'il n'en est aucun qui ne soit une des harmoniques ou des cordes essentielles d'un autre son fondamental, et qui n'en puisse être engendré en cette qualité. On verra dans la

suite pourquoi j'ai insisté sur ces observations.

Nous avons donc douze sons qui servent de fondemens ou de toniques aux douze tons majeurs pratiqués dans la musique, et qui en cette qualité, sont parfaitement semblables, quant aux modifications qui résultent de chacun d'eux, traité comme fondamental. A l'égard du mode mineur, il ne nous est point indiqué par la nature, et comme nous ne trouvons aucun son qui en fasse entendre les harmoniques, nous pouvons concevoir qu'il n'a point de son fondamental absolu, et qu'il ne peut exister qu'en vertu du rapport qu'il a avec le mode majeur dont il est engendré, comme il est aisé de le faire voir. (*)

Le premier objet que nous devons donc nous proposer dans l'institution de nos nouveaux signes, c'est d'en imaginer d'abord un qui désigne nettement dans toutes les occasions, la corde fondamentale que l'on prétend établir, et le rapport qu'elle a avec la fondamentale de comparaison, c'est-à-dire avec l'*ut* naturel.

(*) Voyez M. *Rameau*, nouv. syst. p. 21; et Tr. de l'harm. p. 12 et 13.

Supposons ce signe déjà choisi : la fondamentale étant déterminée, il s'agira d'exprimer tous les autres sons par le rapport qu'ils ont avec elle; car c'est elle seule qui en détermine le progrès et les altérations : ce n'est pas, à la vérité, ce qu'on pratique dans la musique ordinaire où les sons sont exprimés constamment par certains noms déterminés, qui ont un rapport direct aux touches des instrumens et à la gamme naturelle, sans égard au ton où l'on est, ni à la fondamentale qui le détermine : mais comme il est ici question de ce qu'il convient le mieux de faire, et non pas de ce qu'on fait actuellement, est-on moins en droit de rejeter une mauvaise pratique si je fais voir que celle que je lui substitue mérite la préférence, qu'on le serait de quitter un mauvais guide pour un autre qui vous montrerait un chemin plus commode et plus court? et ne se moquerait-on pas du premier s'il voulait vous contraindre à le suivre toujours, par cette unique raison qu'il vous égare depuis long-temps?

Ces considérations nous mènent directement au choix des chiffres pour exprimer les sons de la musique, puisque les chiffres ne marquent

ne marquent que des rapports, et que l'expression des sons n'est aussi que celle des rapports qu'ils ont entr'eux. Aussi avons-nous déjà remarqué que les Grecs ne se servaient des lettres de leur alphabet à cet usage, que parce que ces lettres étaient en même-temps les chiffres de leur arithmétique, au lieu que les caractères de notre alphabet ne portant point communément avec eux les idées de nombre ni de rapports, ne seraient pas, à beaucoup près, si propres à les exprimer.

Il ne faut pas s'étonner après cela si l'on a tenté si souvent de substituer les chiffres aux notes de la musique; c'était assurément le service le plus important que l'on eût pu rendre à cet art, si ceux qui l'ont entrepris avaient eu la patience ou les lumières nécessaires pour embrasser un système général dans toute son étendue. Legrand nombre de tentatives qu'on a faites sur ce point, fait voir qu on sent depuis long-temps les défauts des caractères établis. Mais il fait voir encore qu'il est bien plus aisé deles apercevoir que de les corriger; faut-il conclure de-là que la chose est impossible ?

Nous voilà donc déjà déterminés sur le

choix des caractères ; il est question maintenant de réfléchir sur la meilleure manière de les appliquer. Il est sûr que cela demande quelque soin ; car s'il n'était question que d'exprimer tous les sons par autant de chiffres différens, il n'y aurait pas là grande difficulté : mais aussi n'y aurait-il pas non plus grand mérite, et ce serait ramener dans la musique une confusion encore pire que celle qui naît de la position des notes.

Pour m'éloigner le moins qu'il est possible de l'esprit de la méthode ordinaire, je ne ferai d'abord attention qu'au clavier naturel, c'est-à-dire, aux touches noires de l'orgue et du clavecin, réservant pour les autres des signes d'altération semblables à ceux qui se pratiquent communément. Ou plutôt, pour me fixer par une idée plus universelle, je considererai seulement les progrès et le rapport des sons affectés au mode majeur, fesant abstraction à la modulation et aux changemens de tons, bien sûr qu'en fesant régulièrement l'application de mes caractères, la fécondité de mon principe suffira à tout.

De plus, comme toute l'étendue du clavier n'est qu'une suite de plusieurs octaves redoublées, je me contenterai d'en considérer une

à part, et je chercherai ensuite un moyen d'appliquer successivement à toutes les mêmes caractères que j'aurai affectés aux sons de celle-ci. Par-là je me conformerai à-la-fois à l'usage qui donne les mêmes noms aux notes correspondantes des différentes octaves, à mon oreille qui se plaît à en confondre les sons, à la raison qui me fait voir les mêmes rapports multipliés entre les nombres qui les expriment ; et enfin, je corrigerai un des grands défauts de la musique ordinaire, qui est d'anéantir par une position vicieuse, l'analogie et la ressemblance qui doit toujours se trouver entre les différentes octaves.

Il y a deux manières de considérer les sons et les rapports qu'ils ont entr'eux ; l'une, par leur génération, c'est-à-dire par les différentes longueurs des cordes ou des tuyaux qui les font entendre ; et l'autre, par les intervalles qui les séparent du grave à l'aigu.

A l'égard de la première, elle ne saurait être de nulle conséquence dans l'établissement de nos signes ; soit parce qu'il faudrait de trop grands nombres pour les exprimer ; soit enfin parce que de tels nombres ne sont de nul avantage pour la facilité de l'intonation qui doit être ici notre grand objet.

Au contraire, la seconde manière de considérer les sons par leurs intervalles, renferme un nombre infini d'utilités : c'est sur elle qu'est fondé le systême de la position, tel qu'il est pratiqué actuellement. Il est vrai que, suivant ce systême, les notes n'ayant rien en elles-mêmes, ni dans l'espace qui les sépare, qui vous indique clairement le genre de l'intervalle, il faut anoner un temps infini avant que d'avoir acquis toute l'habitude nécessaire pour le reconnaître au premier coup-d'œil. Mais comme ce défaut vient uniquement du mauvais choix des signes, on n'en peut rien conclure contre le principe sur lequel ils sont établis, et l'on verra bientôt comment, au contraire, on tire de ce principe tous les avantages qui peuvent rendre l'intonation aisée à apprendre et à pratiquer.

Prenant *ut* pour ce son fondamental auquel tous les autres doivent se rapporter, et l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à sa suite l'expression des sept sons, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, par les sept chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ; de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue de ces sept sons, il suffira de les noter chacun par son chiffre cor-

respondant, pour les exprimer tous sans équivoque.

Il est évident que cette manière de noter, conserve pleinement l'avantage si vanté de la position; car vous connaissez à l'œil aussi clairement qu'il est possible, si un son est plus haut ou plus bas qu'un autre; vous voyez parfaitement qu'il faut monter pour aller de l' 1 au 5, et qu'il faut descendre pour aller du 4 au 2 : cela ne souffre pas la moindre réplique.

Mais je ne m'étendrai pas ici sur cet article, et je me contenterai de toucher, à la fin de cet ouvrage, les principales réflexions qui naissent de la comparaison des deux méthodes; si l'on suit mon projet avec quelque attention, elles se présenteront d'elles-mêmes à chaque instant, et en laissant à mes lecteurs le plaisir de me prévenir, j'espère me procurer la gloire d'avoir pensé comme eux.

Les sept premiers chiffres ainsi disposés marqueront, outre les degrés de leurs intervalles, celui que chaque son occupe à l'égard du son fondamental *ut*, de façon qu'il n'est aucun intervalle dont l'expression par chiffres ne vous présente un double rapport; le premier entre les deux sons qui le composent,

et le second entre chacun d'eux et le son fondamental.

Soit donc établi que le chiffre 1 s'appellera toujours *ut ;* 2, s'appellera toujours *re*, 3, toujours *mi*, etc. conformément à l'ordre suivant :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Ut, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Mais quand il est question de sortir de cette étendue pour passer dans d'autres octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté ; car il faut nécessairement multiplier les chiffres, ou suppléer à cela par quelque nouveau signe qui détermine l'octave où l'on chante, autrement l'*ut* d'en-haut étant écrit 1 aussi-bien que l'*ut* d'en-bas, le musicien ne pourrait éviter de les confondre, et l'équivoque aurait lieu nécessairement.

C'est ici le cas où la position peut être admise avec tous les avantages qu'elle a dans la musique ordinaire, sans en conserver ni les embarras, ni la difficulté. Etablissons une ligne horizontale sur laquelle nous disposerons toutes les notes renfermées dans la même octave, c'est-à-dire, depuis et compris l'*ut*

d'en-bas jusqu'à celui d'en-haut exclusivement. Faut-il passer dans l'octave qui commence à l'*ut* d'en-haut ? nous placerons nos chiffres au-dessus de la ligne. Voulons-nous, au contraire, passer dans l'octave inférieure laquelle commence en descendant, par le *si* qui suit l'*ut* posé sur la ligne ? alors nous les placerons au-dessous de la même ligne ; c'est-à-dire, que la position qu'on est contraint de changer à chaque degré dans la musique ordinaire, ne changera dans la mienne qu'à chaque octave, et aura, par conséquent, six fois moins de combinaisons. (*Voyez* la planche, exemple 1).

Après ce premier *ut* je descends au *sol* de l'octave inférieure : je reviens à mon *ut*, et après avoir fait le *mi* et le *sol* de la même octave, je passe à l'*ut* d'en-haut, c'est-à-dire à l'*ut* qui commence l'octave supérieure ; je redescends ensuite jusqu'au *sol* d'en-bas par lequel je reviens finir à mon premier *ut*.

Vous pouvez voir dans ces exemples (*voyez* la pl. ex. 1 et 2), comment le progrès de la voix est toujours annoncé aux yeux, ou par les différentes valeurs des chiffres s'ils sont de la même octave, ou par leurs différentes positions si leurs octaves sont différentes.

Cette mécanique est si simple qu'on la conçoit du premier regard, et la pratique en est la chose du monde la plus aisée. Avec une seule ligne vous modulez dans l'étendue de trois octaves, et s'il se trouvait que vous voulussiez passer encore au-delà, ce qui n'arrivera guere dans une musique sage, vous avez toujours la liberté d'ajouter des lignes accidentelles en haut et en bas comme dans la musique ordinaire, avec la différence que dans celle-ci il faut onze lignes pour trois octaves, tandis qu'il n'en faut qu'une dans la mienne, et que je puis exprimer l'étendue de cinq, six, et près de sept octaves, c'est-à-dire, beaucoup plus que n'a d'étendue le grand clavier avec trois lignes seulement.

Il ne faut pas confondre la position, telle que ma méthode l'adopte, avec celle qui se pratique dans la musique ordinaire : les principes en sont tout différens. La musique ordinaire n'a en vue que de vous indiquer des intervalles et de disposer en quelque façon vos organes par l'aspect du plus grand ou moindre éloignement des notes, sans s'embarrasser de distinguer assez bien le genre de ces intervalles, ni le degré de cet éloignement pour en rendre la connaissance indépendante de

l'habitude. Au contraire, la connaissance des intervalles qui fait proprement le fond de la science du musicien, m'a paru un point si important que j'ai cru en devoir faire l'objet essentiel de ma méthode. L'explication suivante montre comment on parvient par mes caractères, à déterminer tous les intervalles possibles par leurs genres et par leurs noms, sans autre peine que celle de lire une fois ces remarques.

Nous distinguons d'abord les intervalles en directs et renversés, et les uns et les autres encore en simples et redoublés.

Je vais définir chacun de ces intervalles considérés dans mon système.

L'intervalle direct est celui qui est compris entre deux sons dont les chiffres sont d'accord avec le progrès ; c'est-à-dire, que le son le plus haut doit avoir aussi le plus grand chiffre, et le son le plus bas le chiffre le plus petit. (*Voyez* la pl. exemp. 3).

L'intervalle renversé est celui dont le progrès est contrarié par les chiffres ; c'est-à-dire que si l'intervalle monte, le second chiffre est le plus petit, et si l'intervalle descend, le second chiffre est le plus grand. (*Voyez* la pl. exemp. 4).

L'intervalle simple est celui qui ne passe pas l'étendue d'une octave. (*Voyez* la planc. exemp. 5).

L'intervalle redoublé est celui qui passe l'étendue d'une octave. Il est toujours la réplique d'un intervalle simple. (*Voyez* ex. 6).

Quand vous entrez d'une octave dans la suivante, c'est-à-dire que vous passez de la ligne au-dessus ou au-dessous d'elle, ou *vice versâ*, l'intervalle est simple s'il est renversé; mais s'il est direct il sera toujours redoublé.

Cette courte explication suffit pour connaître à fond le genre de tout intervalle possible. Il faut à présent apprendre à en trouver le nom sur-le-champ.

Tous les intervalles peuvent être considérés comme formés des trois premiers intervalles simples, qui sont la seconde, la tierce, la quarte, dont les complémens à l'octave sont la septième, la sixte et la quinte; à quoi, si vous ajoutez cette octave elle-même, vous aurez tous les intervalles simples sans exception.

Pour trouver donc le nom de tout intervalle simple direct, il ne faut qu'ajouter l'unité à la différence des deux chiffres qui l'expriment. Soit, par exemple, cet intervalie

1 , 5 ; la différence des deux chiffres est 4 , à quoi ajoutant l'unité vous avez 5 , c'est-à-dire , la quinte pour le nom de cet intervalle ; il en serait de même si vous aviez eu 2 , 6 ; ou 7 , 3 , etc. Soit cet autre intervalle 4 , 5 , la différence est un , à quoi ajoutant l'unité vous avez 2 , c'est-à-dire une seconde pour le nom de cet intervalle. La règle est générale.

Si l'intervalle direct est redoublé , après avoir procédé comme ci-devant , il faut ajouter 7 pour chaque octave , et vous aurez encore très-exactement le nom de votre intervalle : par exemple , vous voyez déjà que — 1 $\overset{3}{\underline{\quad\quad}}$ est une tierce redoublée, ajoutez donc 7 à 3 , et vous aurez 10 , c'est-à-dire une dixième pour le nom de votre intervalle.

Si l'intervalle est renversé, prenez le complément du direct , c'est le nom de votre intervalle : ainsi , parce que la sixte est le complément de la tierce , et que cet intervalle — 1 $\underset{3}{\overline{\quad\quad}}$, est une tierce renversée , je trouve que c'est une sixte , si de plus il est redoublé , ajoutez-y autant de fois 7 qu'il y a d'octaves. Avec ce peu de règles , dans quelques cas que vous soyiez , vous pouvez nommer sur-le-champ et sans le moindre

embarras quelque intervalle qu'on vous présente.

Voyons donc, sur ce que je viens d'expliquer, à quel point nous sommes parvenus dans l'art de solfier par la méthode que je propose.

D'abord toutes les notes sont connues sans exception; il n'a pas fallu bien de la peine pour retenir les noms des sept caractères uniques, qui sont les seuls dont on ait à charger sa mémoire pour l'expression des sons; qu'on apprenne à les entonner juste en montant et en descendant, diatoniquement et par intervalles, et nous voilà tout d'un coup débarrassés des difficultés de la position.

A le bien prendre, la connaissance des intervalles, par rapport à la nomination, n'est pas d'une nécessité absolue, pourvu qu'on connaisse bien le ton d'où l'on part, et qu'on sache trouver celui où l'on va. On peut entonner exactement l'*ut* et le *fa* sans savoir qu'on fait une quarte; et sûrement cela serait toujours bien moins nécessaire par ma méthode, que par la commune, où la connaissance nette et précise des notes ne peut suppléer à celle des intervalles; au-lieu

que dans la mienne, quand l'intervalle serait inconnu, les deux notes qui le composent seraient toujours évidentes, sans qu'on pût jamais s'y tromper dans quelque ton et à quelque clef que l'on fût. Cependant tous les avantages se trouvent ici tellement réunis, qu'au moyen de trois ou quatre observations très-simples, voilà mon écolier en état de nommer hardiment tout intervalle possible, soit sur la même partie, soit en sautant de l'une à l'autre, et d'en savoir plus à cet égard dans une heure d'application, que des musiciens de dix et douze ans de pratique : car on doit remarquer que les opérations dont je viens de parler, se font tout d'un coup par l'esprit et avec une rapidité bien éloignée des longues gradations indispensables dans la musique ordinaire, pour arriver à la connaissance des intervalles, et qu'enfin les règles seraient toujours préférables à l'habitude, soit pour la certitude, soit pour la brièveté, quand même elles ne feraient que produire le même effet.

Mais ce n'est rien d'être parvenu jusqu'ici : il est d'autres objets à considérer, et d'autres difficultés à surmonter.

Quand j'ai ci-devant affecté le nom d'*ut*

au son fondamental de la gamme naturelle, je n'ai fait que me conformer à l'esprit de la première institution du nom des notes, et à l'usage général des musiciens ; et quand j'ai dit que la fondamentale de chaque ton avait le même droit de porter le nom d'*ut* que ce premier son, à qui il n'est affecté par aucune propriété particulière, j'ai encore été autorisé par la pratique universelle de cette méthode, qu'on appelle transposition, dans la musique vocale.

Pour effacer tout scrupule qu'on pourrait concevoir à cet égard, il faut expliquer ma pensée avec un peu plus d'étendue : le nom d'*ut* doit-il être nécessairement et toujours celui d'une touche fixe du clavier, ou doit-il au contraire être appliqué préférablement à la fondamentale de chaque ton ? c'est la question qu'il s'agit de discuter.

A l'entendre énoncer de cette manière, on pourrait peut-être s'imaginer que ce n'est ici qu'une question de mots. Cependant elle influe trop dans la pratique pour être méprisée : il s'agit moins des noms en eux-mêmes, que de déterminer les idées qu'on leur doit attacher, et sur lesquelles on n'a pas été trop bien d'accord jusqu'ici.

Demandez à une personne qui chante, ce que c'est qu'un *ut*, elle vous dira que c'est le premier ton de la gamme : demandez la même chose à un joueur d'instrumens, il vous répondra que c'est une telle touche de son violon ou de son clavecin. Ils ont tous deux raison, ils s'accordent même en un sens, et s'accorderaient tout-à-fait, si l'un ne se représentait pas cette gamme comme mobile, et l'autre cet *ut* comme invariable.

Puisque l'on est convenu d'un certain son à-peu-près fixe pour y régler la portée des voix et le diapason des instrumens, il faut que ce son ait nécessairement un nom, et un nom fixe comme le son qu'il exprime ; donnons-lui le nom d'*ut* : j'y consens. Réglons ensuite sur ce nom-là tous ceux des différens sons de l'échelle générale, afin que nous puissions indiquer le rapport qu'ils ont avec lui et avec les différentes touches des instrumens : j'y consens encore; et jusque-là le symphoniste a raison.

Mais ces sons auxquels nous venons de donner des noms, et ces touches qui les font entendre, sont disposés de telle manière qu'ils ont entr'eux et avec la touche *ut* certains rapports qui constituent proprement ce qu'on

appelle ton, et ce ton dont *ut* est la fondamentale, est celui que font entendre les touches noires de l'orgue et du clavecin quand on les joue dans un certain ordre, sans qu'il soit possible d'employer toutes les mêmes touches pour quelque autre ton dont *ut* ne serait pas la fondamentale, ni d'employer dans celui d'*ut* aucune des touches du clavier, lesquelles n'ont même aucun nom propre, et en prennent de différens, s'appelant tantôt dièses, et tantôt bémols, suivant les tons dans lesquels elles sont employées.

Or, quand on veut établir une autre fondamentale, il faut nécessairement faire un tel choix des sons qu'on veut employer, qu'ils aient avec elle précisément les mêmes rapports que le *re*, le *mi*, le *sol*, et tous les autres sons de la gamme naturelle avaient avec l'*ut*. C'est le cas où le chanteur a droit de dire au symphoniste : Pourquoi ne vous servez-vous pas des mêmes noms pour exprimer les mêmes rapports ? Au reste, je crois peu nécessaire de remarquer qu'il faudrait toujours déterminer la fondamentale par son nom naturel, et que c'est seulement après cette détermination qu'elle prendrait le nom d'*ut*.

Il est vrai qu'en affectant toujours les

mêmes noms aux mêmes touches de l'instrument, et aux mêmes notes de la musique, il semble d'abord qu'on établit un rapport plus direct entre cette note et cette touche, et que l'une excite plus aisément l'idée de l'autre, qu'on ne ferait en cherchant toujours une égalité de rapport entre les chiffres des notes, et le chiffre fondamental d'un côté; et de l'autre, entre le son fondamental et les touches de l'instrument.

On peut voir que je ne tâche pas d'énerver la force de l'objection; oserai-je me flatter à mon tour, que les préjugés n'ôteront rien à celle de mes réponses?

D'abord, je remarquerai que le rapport fixé par les mêmes noms entre les touches de l'instrument et les notes de la musique, a bien des exceptions et des difficultés auxquelles on ne fait pas toujours assez d'attention.

Nous avons trois clefs dans la musique, et ces trois clefs ont huit positions; ainsi, suivant ces différentes positions, voilà huit touches différentes pour la même position, et huit positions pour la même touche et pour chaque touche de l'instrument: il est certain que cette multiplication d'idées nuit à leur netteté; il y a même bien des symphonistes qui ne les

possèdent jamais toutes à un certain point ; quoique toutes les huit clefs soient d'usage sur plusieurs instrumens.

Mais renfermons-nous dans l'examen de ce qui arrive sur une seule clef. On s'imagine que la même note doit toujours exprimer l'idée de la même touche, et cependant cela est très-faux : car par des accidens fort communs, causés par les dièses et les bémols, il arrive à tout moment, non-seulement que la note *si* devient la touche *ut*, que la note *mi* devient la touche *fa*, et réciproquement, mais encore qu'une note dièsée à la clef et dièsée par accident, monte d'un ton tout entier, qu'un *fa* devient un *sol*, un *ut* un *re*, etc. et qu'au contraire par un double bémol, un *mi* deviendra un *re*, un *si*, un *la*, et ainsi des autres. Où en est donc la précision de nos idées ? Quoi ! je vois un *sol* et il faut que je touche un *la* ! Est-ce là ce rapport si juste, si vanté, auquel on veut sacrifier celui de la modulation ?

Je ne nie pas cependant qu'il n'y ait quelque chose de très-ingénieux, dans l'invention des accidens ajoutés à la clef pour indiquer, non pas les différens tons, car ils ne sont pas toujours connus par-là, mais les différentes al-

térations qu'ils causent. Ils n'expliquent pas mal la théorie des progressions, c'est dommage qu'ils fassent acheter si cher cet avantage par la peine qu'ils donnent dans la pratique du chant et des instrumens. Que me sert, à moi, de savoir qu'un tel demi-ton a changé de place, et que de-là on l'a transporté là pour en faire une note sensible, une quatrième ou une sixième note ; si d'ailleurs je ne puis venir à bout de l'exécuter sans me donner la torture, et s'il faut que je me souvienne exactement de ces cinq dièses ou de ces cinq bémols pour les appliquer à toutes les notes que je trouverai sur les mêmes positions ou à l'octave, et cela précisément dans le temps que l'exécution devient la plus embarrassante par la difficulté particulière de l'instrument ? Mais ne nous imaginons pas que les musiciens se donnent cette peine dans la pratique ; ils suivent une autre route bien plus commode, et il n'y a pas un habile homme parmi eux qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne fasse plus d'attention au degré du ton où il se trouve et dont il connaît la progression, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte.

En général, ce qu'on appelle chanter et

exécuter au naturel, est peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la musique ; car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progrèssions des sons. Or, dès que le ton change, les rapports des sons, et la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, sans quoi l'on renverse le sens des noms, et l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celles des sons. Le passage du *mi* au *fa* ou du *si* à l'*ut*, excite naturellement dans l'esprit du musicien l'idée du demi-ton. Cependant si l'on est dans le ton de *si* ou dans celui de *mi*, l'intervalle de *si* à l'*ut*, ou du *mi* au *fa* est toujours d'un ton et jamais d'un demi-ton. Donc, au-lieu de leur conserver des noms qui trompent l'esprit, et qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il est important de leur en appliquer d'autres dont le sens connu ne soit point contradictoire, et annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des sons du systême diatonique se trouvent ex-

primés dans le majeur tant en montant qu'en descendant, dans l'octave comprise entre deux *ut*, suivant l'ordre naturel, et dans le mineur, dans l'octave comprise entre deux *la* suivant le même ordre en descendant seulement ; car en montant, le mode mineur est assujetti à des affections différentes qui présentent de nouvelles réflexions pour la théorie, lesquelles ne sont pas aujourd'hui de mon sujet, et qui ne font rien au système que je propose.

Je ne disconviens pas qu'à l'égard des instrumens, ma méthode ne s'écarte beaucoup de l'esprit de la méthode ordinaire : mais comme je ne crois pas la méthode ordinaire extrêmement estimable, et que je crois même en démontrer les défauts, il faudrait toujours avant que de me condamner par-là, se mettre en état de me convaincre, non pas de la différence, mais du désavantage de la mienne.

Continuons d'en expliquer la mécanique. Je reconnais dans la musique douze sons ou cordes originales, l'un desquels est le *C sol ut* qui sert de fondement à la gamme naturelle : prendre un des autres sons pour fondamental, c'est lui attribuer toutes les propriétés de l'*ut*; c'est proprement trans-

poser la gamme naturelle plus haut ou plus bas de tant de degrés. Pour déterminer ce son fondamental, je me sers du mot correspondant, c'est-à-dire du *sol*, du *re*, du *la*, etc. et je l'écris à la marge au haut de l'air que je veux noter ; alors ce *sol* ou ce *re* qu'on peut appeler la clef, devient *ut*, et servant de fondement à un nouveau ton et à une nouvelle gamme, toutes les notes du clavier lui deviennent relatives, et ce n'est alors qu'en vertu du rapport qu'elles ont avec ce son fondamental, qu'elles peuvent être employées.

C'est-là, quoiqu'on en puisse dire, le vrai principe auquel il faut s'attacher dans la composition, dans le prélude et dans le chant ; et si vous prétendez conserver aux notes leurs noms naturels, il faut nécessairement que vous les considériez tous à-la-fois sous une double relation, savoir, par rapport au *C sol ut* et à la gamme naturelle, et par rapport au son fondamental particulier, sur lequel vous êtes contraint d'en régler le progrès et les altérations. Il n'y a qu'un ignorant qui joue des dièses et des bémols sans penser au ton dans lequel il est ; alors, Dieu sait quelle justesse il peut y avoir dans son jeu !

Pour former donc un élève suivant ma méthode, je parle de l'instrument, car pour le chant la chose est si aisée, qu'il serait superflu de s'y arrêter ; il faut d'abord lui apprendre à connaître et à toucher par leur nom naturel, c'est-à-dire sur la clef d'*ut* toutes les touches de son instrument. Ces premiers noms lui doivent servir de règle pour trouver ensuite les autres fondamentales, et toutes les modulations possibles des tons majeurs auxquels seuls il suffit de faire attention, comme je l'expliquerai bientôt.

Je viens ensuite à la clef *sol*, et après lui avoir fait toucher le *sol*, je l'avertis que ce *sol* devenant la fondamentale du ton, doit alors s'appeler *ut*, et je lui fais parcourir sur cet *ut* toute la gamme naturelle en haut et en bas, suivant l'étendue de son instrument : comme il y aura quelque différence dans la touche ou dans la disposition des doigts à cause du demi-ton transposé, je la lui ferai remarquer. Après l'avoir exercé quelque temps sur ces deux tons ; je l'amenerai à la clef *re*, et lui fesant appeler *ut* le *re* naturel, je lui fais recommencer sur cet *ut* une nouvelle gamme ; et parcourant ainsi toutes les fondamentales de quinte en quinte, il se trouvera enfin dans le cas d'avoir préludé en

mode majeur sur les douze cordes du système chromatique, et de connaître parfaitement le rapport et les affections différentes de toutes les touches de son instrument, sur chacun de ces douze différens tons.

Alors je lui mets de la musique aisée entre les mains. La clef lui montre quelle touche doit prendre la dénomination d'*ut ;* et comme il a appris à trouver le *mi* et le *sol*, etc. c'est-à-dire la tierce majeure et la quinte, etc. sur cette fondamentale, un 3 et un 5 sont bientôt pour lui des signes familiers, et si les mouvemens lui étaient connus, et que l'instrument n'eût pas ses difficultés particulières, il serait dès-lors en état d'exécuter, à livre ouvert, toute sorte de musique sur tous les tons et sur toutes les clefs. Mais avant que d'en dire davantage sur cet article, il faut achever d'expliquer la partie qui regarde l'expression des sons.

A l'égard du mode mineur, j'ai déjà remarqué que la nature ne nous l'avait point enseigné directement. Peut-être vient-il d'une suite de la progression dont j'ai parlé dans l'expérience des tuyaux, où l'on trouve qu'à la quatrième quinte cet *ut* qui avait servi de fondement à l'opération, fait une tierce mineure avec le *la*, qui est alors le son fondamental.

peut-être

Peut-être est-ce aussi de-là que naît cette grande correspondance entre le mode majeur *ut* et le mode mineur de sa sixième note, et réciproquement entre le mode mineur *la* et le mode majeur de sa médiante.

De plus, la progression des sons affectés au mode mineur, est précisément la même qui se trouve dans l'octave comprise entre deux *la*, puisque, suivant M. *Rameau*, il est essentiel au mode mineur d'avoir sa tierce et sa sixte mineures, et qu'il n'y a que cet octave où tous les autres sons étant ordonnés comme ils doivent l'être, la tierce et la sixte se trouvent mineures naturellement.

Prenant donc *la* pour le nom de la tonique des tons mineurs, et l'exprimant par le chiffre 6, je laisserai toujours à sa médiante *ut* le privilège d'être, non pas tonique, mais fondamentale caractéristique ; je me conformerai en cela à la nature qui ne nous fait point connaître de fondamentale proprement dite dans les tons mineurs, et je conserverai à-la-fois l'uniformité dans les noms des notes, et dans les chiffres qui les expriment, et l'analogie qui se trouve entre les modes majeur et mineur, pris sur les deux cordes *ut* et *la*.

Mais cet *ut*, qui par la transposition, doit

toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs, et celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conséquent être pris sur chacune des douze cordes du système chromatique; et pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le nom de cette corde prise sur le clavier dans l'ordre naturel. On voit par-là que si le chant est dans le ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur, il faudra écrire *ut* à la marge; si le chant est dans le ton de *re* majeur, ou de *si* mineur, il faut écrire *re* à la marge; pour le ton de *mi* majeur, ou d'*ut* dièse mineur, on écrira *mi* à la marge, et ainsi de suite, c'est-à-dire que la note écrite à la marge, ou la clef, désigne précisément la touche du clavier qui doit s'appeler *ut*, et par conséquent être tonique dans le ton majeur, médiante dans le mineur, et fondamentale dans tous les deux: sur quoi l'on remarquera que j'ai toujours appelé cet *ut* fondamental et non pas tonique, parce qu'il ne l'est que dans les tons majeurs, mais qu'il sert également de fondement à la relation et au nom des notes, et même aux différentes octaves dans l'un et l'autre mode: mais à le bien prendre, la connoissance de cette clef n'est d'usage que pour les instrumens, et ceux

qui chantent n'ont jamais besoin d'y faire attention.

Il suit de-là que la même clef sous le même nom d'*ut*, désigne cependant deux tons différens, savoir, le majeur, dont elle est tonique, et le mineur, dont elle est médiante, et dont, par conséquent, la tonique est une tierce au-dessous d'elle. Il suit encore que les mêmes noms des notes, et les notes affectées de la même manière, du moins en descencendant, servent également pour l'un et l'autre mode, de sorte que non-seulement on n'a pas besoin de faire une étude particulière des modes mineurs; mais que même on serait à la rigueur dispensé de les connaître, les rapports exprimés par les mêmes chiffres n'étant point différens, quand la fondamentale est tonique, que quand elle est médiante : cependant pour l'évidence du ton et pour la facilité du prélude, on écrira la clef tout simplement quand elle sera tonique; et quand elle sera médiante, on ajoutera au dessous d'elle une petite ligne horizontale. (*Voyez* la pl. ex. 7 et 8.)

Il faut parler à présent des changemens de ton : mais comme les altérations accidentelles des sons s'y présentent souvent, et qu'elles

ont toujours lieu dans le mode mineur, en montant de la dominante à la tonique, je dois auparavant en expliquer les signes.

Le dièse s'exprime par une petite ligne oblique, qui croise la note en montant de gauche à droite, *sol* dièse, par exemple, s'exprime ainsi, 5̸ *Fa* dièse ainsi, 4̸. Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne, qui croise la ligne en descendant, 7̸, 3̸, et ces signes, plus simples que ceux qui sont en usage, servent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Pour le bécare, il n'est devenu nécessaire que par le mauvais choix du dièse et du bémol, parce qu'étant des caractères séparés des notes qu'ils altèrent, s'il s'en trouve plusieurs de suite, sous l'un ou l'autre de ces signes, on ne peut jamais distinguer celles qui doivent être affectées de celles qui ne le doivent pas, sans se servir du bécare. Mais comme par mon système, le signe de l'altération, outre la simplicité de sa figure, a encore l'avantage d'être toujours inhérent à la note altérée, il est clair que toutes celles auxquelles on ne le verra point, devront être exécutées au ton naturel qu'elles doivent avoir sur la fondamentale, où l'on est. Je retranche donc le bécare comme

inutile, et je le retranche encore comme équivoque, puisqu'il est commun de le trouver employé en deux sens tout opposés : car les uns s'en servent pour ôter l'altération causée par les signes de la clef, et les autres, au contraire, pour remettre la note au ton qu'elle doit avoir conformément à ces mêmes signes.

A l'égard des changemens de ton, soit pour passer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il pourrait suffire de changer la clef : mais comme il est extrêmement avantageux de ne point rendre la connaissance de cette clef nécessaire à ceux qui chantent, et que d'ailleurs il faudrait une certaine habitude pour trouver facilement le rapport d'une clef à l'autre ; voici la précaution qu'il y faut ajouter. Il n'est question que d'exprimer la première note de ce changement, de manière à représenter ce qu'elle était dans le ton d'où l'on sort, et ce qu'elle est dans celui où l'on entre. Pour cela, j'écris d'abord cette première note entre deux doubles lignes perpendiculaires, par le chiffre qui la représente dans le ton précédent, ajoutant au-dessus d'elle la clef ou le nom de la fondamentale du ton où l'on va entrer : j'écris ensuite cette même note par le

chiffre qui l'exprime dans le ton qu'elle commence ; de sorte qu'en égard à la suite du chant, le premier chiffre indique le ton de la note, et le second sert à en trouver le nom.

Vous voyez (pl. ex. 9.) non-seulement que du ton de *sol* vous passez dans celui d'*ut*, mais que la note *fa* du ton précédent est la même que la note *ut*, qui se trouve la première dans celui où vous entrez.

Dans cet autre exemple, (*Voyez* ex. 10.) la première note *ut* du premier changement serait le *mi* bémol du mode précédent, et la première note *mi* du second changement serait l'*ut* dièse du mode précédent, comparaison très-commode pour les voix, et même pour les instrumens, lesquels ont de plus l'avantage du changement de clef. On y peut remarquer aussi que dans les changemens de mode, la fondamentale change toujours, quoique la tonique reste la même, ce qui dépend des règles que j'ai expliquées ci-devant.

Il reste dans l'étendue du clavier une difficulté dont il est temps de parler. Il ne suffit pas de connaître le progrès affecté à chaque mode, la fondamentale qui lui est propre, si cette fondamentale est tonique ou médiante,

ni enfin de la savoir rapporter à la place qui lui convient, dans l'étendue de la gamme naturelle ; mais il faut encore savoir à quelle octave, en un mot, à quelle touche précise du clavier elle doit appartenir.

Le grand clavier ordinaire a cinq octaves d'étendue, et je m'y bornerai pour cette explication, en remarquant seulement qu'on est toujours libre de le prolonger de part et d'autre tout aussi loin qu'on voudra, sans rendre la note plus diffuse ni plus incommode.

Supposons donc que je sois à la clef d'*ut*, c'est-à-dire au son d'*ut* majeur, ou de *la* mineur, qui constitue le clavier naturel. Le clavier se trouve alors disposé de sorte que depuis le premier *ut* d'en bas jusqu'au dernier *ut* d'en haut, je trouve quatre octaves complètes, outre les deux portions qui restent en haut et en bas, entre l'*ut* et le *fa*, qui termine le clavier de part et d'autre.

J'appelle A, la première octave comprise entre l'*ut* d'en bas et le suivant vers la droite, c'est-à-dire, tout ce qui est renfermé entre 1 et 7 inclusivement. J'appelle B, l'octave qui commence au second *ut*, comptant de même vers la droite ; C, la troisième, D, la quatrième, etc. jusqu'à E, où commence une

cinquième octave, qu'on pousseroit plus haut si l'on vouloit. A l'égard de la portion d'en bas, qui commence au premier *fa*, et se termine au premier *si*, comme elle est imparfaite, ne commençant point par la fondamentale, nous l'appellerons l'octave X, et cette lettre X servira dans toute sorte de tons à désigner les notes qui resteront au bas du clavier, au-dessous de la première tonique.

Supposons que je veuille noter un air à la clef d'*ut*, c'est-à-dire, au ton d'*ut* majeur, ou de *la* mineur; j'écris *ut* au haut de la page à la marge, et je la rends médiante ou tonique, suivant que j'y ajoute ou non la petite ligne horizontale.

Sachant ainsi quelle corde doit être la fondamentale du ton, il n'est plus question que de trouver dans laquelle des cinq octaves roule davantage le chant que j'ai à exprimer, et d'en écrire la lettre au commencement de la ligne sur laquelle je place mes notes. Les deux espaces au-dessus et au-dessous représenteront les étages contigus, et serviront pour les notes qui peuvent excéder en haut ou en bas l'octave représentée par la lettre que j'ai mise au commencement de la ligne. J'ai déjà remarqué

que si le chant se trouvait assez bizarre pour passer cette étendue, on serait toujours libre d'ajouter une ligne en haut ou en bas, ce qui peut quelquefois avoir lieu pour les instrumens.

Mais comme les octaves se comptent toujours d'une fondamentale à l'autre, et que ces fondamentales sont différentes, suivant les différens tons où l'on est, les octaves se prennent aussi sur différens degrés, et sont tantôt plus hautes ou plus basses, suivant que leur fondamentale est éloignée du *C sol ut* naturel.

Pour représenter clairement cette mécanique, j'ai joint ici (*Voyez* la planche) une table générale de tous les sons du clavier, ordonnés par rapport aux douze cordes du système chromatique, prises successivement pour fondamentales.

On y voit d'une manière simple et sensible le progrès des différens sons, par rapport au ton où l'on est. On verra aussi par l'explication suivante, comment elle facilite la pratique des instrumens, au point de n'en faire qu'un jeu, non-seulement par rapport aux instrumens à touches marquées, comme le basson, le haut-bois, la flûte, la basse-de-viole, et

le clavecin, mais encore à l'égard du violon, du violoncelle, et de toute autre espèce sans exception.

Cette table représente toute l'étendue du clavier, combiné sur les douze cordes : le clavier naturel, ou l'*ut* conserve son nom propre, se trouve ici au sixième rang marqué par une étoile à chaque extrémité ; c'est à ce rang que tous les autres doivent se rapporter, comme au terme commun de comparaison. On voit qu'il s'étend depuis le *fa* d'en bas jusqu'à celui d'en haut, à la distance de cinq octaves, qui font ce qu'on appelle le grand clavier.

J'ai déjà dit que l'intervalle compris depuis le premier 1 jusqu'au premier 7 qui le suit vers la droite, s'appelle A ; que l'intervalle compris depuis le second 1 jusqu'à l'autre 7, s'appelle l'octave B ; l'autre, l'octave C, etc. jusqu'au cinquième 1, où commence l'octave E, que je n'ai porté ici que jusqu'au *fa*. A l'égard des quatre notes qui sont à la gauche du premier *ut*, j'ai dit encore qu'elles appartiennent à l'octave X, à laquelle je donne ainsi une lettre hors de rang, pour exprimer que cette octave n'est pas complète, parce qu'il faudrait, pour parvenir jusqu'à l'*ut*,

descendre plus bas que le clavier ne le permet.

Mais si je suis dans un autre ton, comme par exemple, à la clef de *re*, alors ce *re* change de nom, et devient *ut* : c'est pourquoi l'octave A, comprise depuis la première tonique jusqu'à sa septième note, est d'un degré plus élevée que l'octave correspondante du ton précédent, ce qu'il est aisé de voir par la table, puisque cet *ut* du troisième rang, c'est-à-dire, de la clef de *re*, correspond au *re* de la clef naturelle d'*ut*, sur lequel il tombe perpendiculairement ; et par la même raison, l'octave X y a plus de notes que la même octave de la clef d'*ut*, parce que les octaves, en s'élevant davantage, s'éloignent de la plus basse note du clavier.

Voilà pourquoi les octaves montent depuis la clef d'*ut* jusqu'à la clef de *mi*, et descendent depuis la même clef d'*ut* jusqu'à celle de *fa*; car ce *fa* qui est la plus basse note du clavier, devient alors fondamentale, et commence, par conséquent, la première octave A.

Tout ce qui est donc compris entre les deux premières lignes obliques vers la gauche, est toujours de l'octave A, mais à différens degrés

suivant le ton où l'on est. La même touche, par exemple, sera *ut* dans le ton majeur de *mi*, *re* dans celui de *re*, *mi* dans celui d'*ut*, *fa* dans celui de *si*, *sol* dans celui de *la*, *la* dans celui de *sol*, *si* dans celui de *fa*. C'est toujours la même touche, parce que c'est la même colonne, et c'est la même octave, parce que cette colonne est renfermée entre les mêmes lignes obliques. Donnons un exemple de la façon d'exprimer le ton, l'octave, et la touche, sans équivoque. (*Voyez* la planche, exemple 11.)

Cet exemple est à la clef de *re*, il faut donc le rapporter au quatrième rang, répondant à la même clef, l'octave B, marquée sur la ligne, montre que l'intervalle supérieur dans lequel commence le chant, répond à l'octave supérieur C : ainsi la note 3, marquée d'un *a* dans la table, est justement celle qui répond à la première de cet exemple. Ceci suffit pour faire entendre que dans chaque partie on doit mettre sur le commencement de la ligne, la lettre correspondante à l'octave, dans laquelle le chant de cette partie roule le plus, et que les espaces qui sont au-dessus et au-dessous, seront pour les octaves supérieure et inférieure.

Les

Les lignes horizontales servent à séparer de demi-ton en demi-ton, les différentes fondamentales, dont les noms sont écrits à la droite de la table.

Les lignes perpendiculaires montrent que toutes les notes traversées de la même ligne, ne sont toujours qu'une même touche, dont le nom naturel, si elle en a un, se trouve au sixième rang, et les autres noms dans les autres rangs de la même colonne, suivant les différens tons où l'on est. Ces lignes perpendiculaires sont de deux sortes ; les unes noires, qui servent à montrer que les chiffres qu'elles joignent représentent une touche naturelle, et les autres ponctuées, qui sont pour les touches blanches ou altérées, de façon qu'en quelque ton que l'on soit, on peut connoître sur le champ, par le moyen de cette table, quelles sont les notes qu'il faut altérer pour exécuter dans ce ton-là.

Les clefs que vous voyez au commencement, servent à déterminer quelle note doit porter le nom d'*ut*, et à marquer le ton comme je l'ai déjà dit ; il y en a cinq qui peuvent être doubles ; parce que le bémol de la supérieure marqué *b*, et le dièse de l'inférieure marqué *d*, produisent le même

effet. (*) Il ne sera pas mal cependant de s'en tenir aux dénominations que j'ai choisies, et qui, abstraction faite de toute autre raison, sont du moins préférables, parce qu'elles sont les plus usitées.

Il est encore aisé, par le moyen de cette table, de marquer précisément l'étendue de chaque partie, tant vocale qu'instrumentale, et la place qu'elle occupera dans ces différentes octaves suivant le ton où l'on sera.

Je suis convaincu qu'en suivant exactement les principes que je viens d'expliquer, il n'est point de chant qu'on ne soit en état de solfier en très-peu de temps, et de trouver de même sur quelque instrument que ce soit, avec toute la facilité possible. Rappelons un peu en détail ce que j'ai dit sur cet article.

Au lieu de commencer d'abord à faire exécuter machinalement des airs à cet écolier; au lieu de lui faire toucher, tantôt des dièses, tantôt des bémols, sans qu'il puisse conce-

(*) Ce n'est qu'en vertu du tempérament que la même touche peut servir de dièse à l'une et de bémol à l'autre, puisque d'ailleurs, personne n'ignore que la somme de deux demi-tons mineurs ne saurait faire un ton.

voir pourquoi il le fait ; que le premier soin du maître soit de lui faire connaître à fond tous les sons de son instrument, par rapport aux différens tons sur lesquels ils peuvent être pratiqués.

Pour cela, après lui avoir appris les noms naturels de toutes les touches de son instrument, il faut lui présenter un autre point de vue, et le rappeler à un principe général. Il connaît déjà tous les sons de l'octave suivant l'échelle naturelle; il est question à présent de lui en faire faire l'analyse. Supposons-le devant un clavecin. Le clavier est divisé en soixante et une touches : on lui explique que ces touches prises successivement, et sans distinction de blanches ni de noires, expriment des sons qui, de gauche à droite, vont en s'élevant de demi-ton en demi-ton. Prenant la touche *ut* pour fondement de notre opération, nous trouverons toutes les autres de l'échelle naturelle, disposées à son égard de la manière suivante.

La deuxième note *re*, à un ton d'intervalle vers la droite, c'est-à-dire, qu'il faut laisser une touche intermédiaire entre l'*ut* et le *re*, pour la division des deux demi-tons.

La troisième, *mi*, à un autre ton du *re*

et à deux tons de l'*ut*, de sorte qu'entre le *re* et le *mi*, il faut encore une touche intermédiaire.

La quatrième, *fa*, à un demi-ton du *mi*; et à deux tons et demi de l'*ut* : par conséquent le *fa* est la touche qui suit le *mi* immédiatement, sans en laisser aucune entre deux.

La cinquième, *sol*, à un ton du *fa*, et à trois tons et demi de l'*ut*, il faut laisser une touche intermediaire.

La sixième, *la*, à un ton du *sol*, et à quatre tons et demi de l'*ut*; autre touche intermédiaire.

La septième, *si*, à un ton du *la*, et cinq tons et demi de l'*ut*; autre touche intermédiaire.

La huitième, *ut* d'en haut, à demi-ton du *si*, et à six tons du premier *ut*, dont elle est l'octave, par conséquent le *si* est contigu à l'*ut* qui le suit, sans touche intermédiaire.

En continuant ainsi tout le long du clavier, on n'y trouvera que la réplique des mêmes intervalles, et l'écolier se les rendra aisément familiers, de même que les chiffres qui les expriment, et qui marquent leur

distance de l'*ut* fondamental. On lui fera remarquer qu'il y a une touche intermédiaire entre chaque degré de l'octave, excepté entre le *mi* et le *fa*, et entre le *si* et l'*ut* d'en haut, où l'on trouve deux intervalles de demi-ton chacun, qui ont leur position fixe dans l'échelle.

On observera aussi qu'à la clef d'*ut* toutes les touches noires sont justement celles qu'il faut prendre, et que toutes les blanches sont les intermédiaires qu'il faut laisser. On ne cherchera point à lui faire trouver du mystère dans cette distribution, et l'on lui dira seulement que comme le clavier serait trop étendu, ou les touches trop petites, si elles étaient toutes uniformes, et que d'ailleurs la clef d'*ut* est la plus usitée dans la musique, on a, pour plus de commodité, rejeté hors des intervalles les touches blanches, qui n'y sont que de peu d'usage. On se gardera bien aussi d'affecter un air savant en lui parlant des tons et des demi-tons, majeurs et mineurs, des comma, du tempérament; tout cela est absolument inutile à la pratique, du moins pour ce temps-là; en un mot, pour peu qu'un maître ait d'esprit, et qu'il possède son art, il a tant d'occasions de briller

en instruisant, qu'il est inexcusable quand sa vanité est à pure perte pour le disciple.

Quand on trouvera que l'écolier possède assez bien son clavier naturel, on commencera alors à le lui faire transposer sur d'autres clefs, en choisissant d'abord celles où les sons naturels sont les moins altérés. Prenons, par exemple, la clef de *sol*.

Ce mot *sol*, direz-vous à l'écolier, écrit ainsi à la marge, signifie qu'il faut transporter au *sol* et à son octave le nom et toutes les propriétés de l'*ut* et de la gamme naturelle. Ensuite, après l'avoir exhorté à se rappeler la disposition des tons de cette gamme, vous l'inviterez à l'appliquer dans le même ordre au *sol* considéré comme fondamental, c'est-à-dire, comme un *ut* : d'abord il sera question de trouver le *re* ; si l'écolier est bien conduit, il le trouvera de lui-même, et touchera le *la* naturel qui est précisément par rapport au *sol* dans la même situation que le *re* par rapport à l'*ut* ; pour trouver le *mi*, il touchera le *si* ; pour trouver le *fa*, il touchera l'*ut*, et vous lui ferez remarquer qu'effectivement ces deux dernières touches donnent un demi-ton d'intervalle intermédiaire, de même que le *mi* et le *fa* dans l'échelle na-

turelle. En poursuivant de même, il touchera le *re* pour le *sol*, et le *mi* pour le *la*. Jusqu'ici il n'aura trouvé que des touches naturelles pour exprimer dans l'octave *sol* l'échelle de l'octave *ut ;* de sorte que si vous poursuivez, et que vous demandiez le *si* sans rien ajouter, il est presque immanquable qu'il touchera le *fa* naturel : alors vous l'arrêterez-là, et vous lui demanderez s'il ne se souvient pas qu'entre le *la* et le *si* naturel, il a trouvé un intervalle d'un ton et une touche intermédiaire : vous lui montrerez en même temps cet intervalle à la clef d'*ut*, et revenant à celle de *sol*, vous lui placerez le doigt sur le *mi* naturel que vous nommerez *la* en demandant où est le *si ;* alors il se corrigera surement et touchera le *fa* dièse ; peut-être touchera-t-il le *sol :* mais au lieu de vous impatienter, il faut saisir cette occasion de lui expliquer si bien la règle des tons et demi-tons, par rapport à l'octave *ut*, et sans distinction de touches noires et blanches, qu'il ne soit plus dans le cas de pouvoir s'y tromper.

Alors il faut lui faire parcourir le clavier de haut en bas, et de bas en haut, en lui fesant nommer les touches conformément à ce nou-

veau ton, vous lui ferez aussi observer que la touche blanche qu'on y emploie, y devient nécessaire pour constituer le demi-ton, qui doit être entre le *si* et l'*ut* d'en-haut, et qui serait sans cela entre le *la* et le *si*, ce qui est contre l'ordre de la gamme. Vous aurez soin, sur-tout, de lui faire concevoir qu'à cette clef-là le *sol* naturel est réellement un *ut*, le *la* un *re*, le *si* un *mi* etc.; de sorte que ces noms, et la position de leurs touches relatives, lui deviennent aussi familières qu'à la clef d'*ut*, et que tant qu'il est à la clef de *sol*, il n'envisage le clavier que par cette seconde exposition.

Quand on le trouvera suffisamment exercé, on le mettra à la clef de *re*, avec les mêmes précautions, et on l'amenera aisément à y trouver de lui-même le *mi* et le *si* sur deux touches blanches : cette troisieme clef achevera de l'éclaircir sur la situation de tous les tons de l'échelle, relativement à quelque fondamentale que ce soit, et vraisemblablement il n'aura plus besoin d'explication pour trouver l'ordre des tons sur toutes les autres fondamentales.

Il ne sera donc plus question que de l'habitude, et il dépendra beaucoup du maître de

contribuer à la former, s'il s'applique à faciliter à l'écolier la pratique de tous les intervalles, par des remarques sur la position des doigts, qui lui en rendent bientôt la mécanique familière.

Après cela, de courtes explications sur le mode mineur, sur les altérations qui lui sont propres, et sur celles qui naissent de la modulation dans le cours d'une même pièce; un écolier bien conduit par cette méthode, doit savoir à fond son clavier sur tous les tons dans moins de trois mois : donnons-lui en six, au bout desquels nous partirons de-là pour le mettre à l'exécution ; et je soutiens que s'il a d'ailleurs quelque connaissance des mouvemens, il jouera dès-lors à livre ouvert les airs notés par mes caractères, ceux du moins qui ne demanderont pas une grande habitude dans le doigter. Qu'il mette six autres mois à se perfectionner la main et l'oreille, soit pour l'harmonie, soit pour la mesure ; et voilà dans l'espace d'un an un musicien du premier ordre, pratiquant également toutes les clefs, connaissant les modes et tous les tons, toutes les cordes qui leur sont propres, toute la suite de la modulation, et transposant toute pièce

de musique dans toutes sortes de tons avec la plus parfaite facilité.

C'est ce qui me paraît découler évidemment de la pratique de mon système, et que je suis prêt à confirmer, non-seulement par des preuves de raisonnement, mais par l'expérience, aux yeux de quiconque en voudra voir l'effet.

Au reste, ce que j'ai dit du clavecin s'applique de même à tout autre instrument, avec quelques légères différences par rapport aux instrumens à manche, qui naissent des différentes altérations propres à chaque ton : comme je n'écris ici que pour les maîtres à qui cela est connu, je n'en dirai que ce qui est absolument nécessaire pour mettre dans son jour une objection qu'on pourrait m'opposer, et pour en donner la solution.

C'est un fait d'expérience que les différens tons de la musique ont tous certain caractère qui leur est propre et qui les distingue chacun en particulier. L'*A mi la* majeur, par exemple, est brillant; l'*F ut fa* est majestueux; le *si* bémol majeur est tragique; le *fa* mineur est triste; l'*ut* mineur est tendre; et tous les autres tons ont de même, par préférence, je ne sais quelle aptitude à exciter tel ou tel sen-

timent, dont les habiles maîtres savent bien se prévaloir. Or, puisque la modulation est la même dans tous les tons majeurs, pourquoi un ton majeur exciterait-il une passion plutôt qu'un autre ton majeur ? Pourquoi le même passage du *re* au *fa* produit-il des effets différens, quand il est pris sur différentes fondamentales, puisque le rapport demeure le même ? Pourquoi cet air joué en *A mi la* ne rend-il plus cette expression qu'il avait en *G re sol?* Il n'est pas possible d'attribuer cette différence au changement de fondamentale; puisque, comme je l'ai dit, chacune de ces fondamentales, prise séparément, n'a rien en elle qui puisse exciter d'autre sentiment que celui du son haut ou bas qu'elle fait entendre : ce n'est point proprement par les sons que nous sommes touchés : c'est par les rapports qu'ils ont entr'eux, et c'est uniquement par le choix de ces rapports charmans, qu'une belle composition peut émouvoir le cœur en flattant l'oreille. Or, si le rapport d'un *ut* à un *sol*, ou d'un *re* à un *la* est le même dans tous les tons, pourquoi produit-il différens effets ?

Peut-être trouverait-on des musiciens embarrassés d'en expliquer la raison ; et elle se-

rait, en effet, très-inexplicable, si l'on admettait à la rigueur cette identité de rapport dans les sons exprimés par les mêmes noms, et représentés par les intervalles sur tous les tons.

Mais ces rapports ont entre eux de légères différences, suivant les cordes sur lesquelles ils sont pris, et ce sont ces différences, si petites en apparence, qui causent dans la musique cette variété d'expressions sensible à toute oreille délicate, et sensible à tel point, qu'il est peu de musiciens, qui en écoutant un concert, ne connaissent en quel ton l'on exécute actuellement.

Comparons, par exemple, le *C sol ut* mineur, et le *D la re*. Voilà deux modes mineurs desquels tous les sons sont exprimés par les mêmes intervalles et par les mêmes noms, chacun relativement à sa tonique : cependant l'affection n'est point la même, et il est incontestable que le *C sol ut* est plus touchant que le *D la re*. Pour en trouver la raison, il faut entrer dans une recherche assez longue dont voici à-peu-près le résultat. L'intervalle qui se trouve entre la tonique *re* et sa seconde note, est un peu plus petit que celui qui se trouve entre la tonique du *C sol ut* et sa seconde note, au contraire, le demi-ton qui se

trouve entre la seconde note et la médiante du *D la re*, est un peu plus grand que celui qui est entre la seconde note et la médiante du *C sol ut*; de sorte que la tierce mineure restant à-peu-près égale de part et d'autre, elle est partagée dans le *C sol ut* en deux intervalles un peu plus inégaux que dans le *D la re*, ce qui rend l'intervalle du demi-ton plus petit de la même quantité dont celui du ton est plus grand.

On trouve aussi, par l'accord ordinaire du clavecin, le demi-ton compris entre le *sol* naturel et le *la* bémol, un peu plus petit que celui qui est entre le *la* et le *si* bémol. Or plus les deux sons qui forment un demi-ton se rapprochent, et plus le passage est tendre et touchant; c'est l'expérience qui nous l'apprend, et c'est, je crois, la véritable raison pour laquelle le mode mineur du *C sol ut* nous attendrit plus que celui du *D la re*. Que si, cependant, la diminution vient jusqu'à causer de l'altération à l'harmonie, et jeter de la dureté dans le chant, alors le sentiment se change en tristesse, et c'est l'effet que nous éprouvons dans l'*F ut fa* mineur.

En continuant nos recherches dans ce goût-là, peut-être parviendrions-nous à-peu-près à

trouver par ces différences légères qui subsistent dans les rapports des sons et des intervalles, les raisons des différens sentimens excités par les divers tons de la musique. Mais si l'on voulait aussi trouver la cause de ces différences, il faudrait entrer pour cela dans un détail dont mon sujet me dispense, et qu'on trouvera suffisamment expliqué dans les ouvrages de M. *Rameau*. Je me contenterai de dire ici en général que, comme il a fallu pour éviter de multiplier les sons, faire servir les mêmes à plusieurs usages, on n'a pu y réussir qu'en les altérant un peu, ce qui fait qu'eu égard à leurs différens rapports, ils perdent quelque chose de la justesse qu'ils devraient avoir. Le *mi*, par exemple, considéré comme tierce majeure d'*ut*, n'est point, à la rigueur, le même *mi* qui doit faire la quinte du *la*; la différence est petite, à la vérité, mais enfin elle existe, et pour la faire évanouir il a fallu tempérer un peu cette quinte : par ce moyen on n'a employé que le même son pour ces deux usages ; mais de-là vient aussi que le ton du *re* au *mi* n'est pas de la même espèce que celui de l'*ut* au *re*, et ainsi des autres.

On pourrait donc me reprocher que j'anéantis ces différences par mes nouveaux signes, et

que, par-là même, je détruis cette variété d'expression si avantageuse dans la musique. J'ai bien des choses à répondre à tout cela.

En premier lieu; le tempérament est un vrai défaut; c'est une altération que l'art a causée à l'harmonie, faute d'avoir pu mieux faire. Les harmoniques d'une corde ne nous donnent point de quinte tempérée, et la mécanique du tempérament introduit dans la modulation des tons si durs, par exemple, le *re* et le *sol* dièses, qu'ils ne sont pas supportables à l'oreille. Ce ne serait donc pas une faute que d'éviter ce défaut, et sur-tout dans les caractères de la musique, qui, ne participant pas au vice de l'instrument, devraient, du moins par leur signification, conserver toute la pureté de l'harmonie.

De plus, les altérations causées par les différens tons, ne sont point pratiquées par les voix; l'on n'entonne point, par exemple, l'intervalle 45, autrement que l'on entonnerait celui-ci 56, quoique cet intervalle ne soit pas tout-à-fait le même, et l'on module en chantant avec la même justesse dans tous les tons malgré les altérations particulières que l'imperfection des instrumens introduit dans ces différens tons, et à laquelle la voix ne se

conforme jamais, à moins qu'elle n'y soit contrainte par l'unisson des instrumens.

La nature nous apprend à moduler sur tous les tons, précisément dans toute la justesse des intervalles ; les voix conduites par elle le pratiquent exactement. Faut-il nous éloigner de ce qu'elle prescrit pour nous assujetir à une pratique défectueuse, et faut-il sacrifier, non pas à l'avantage, mais au vice des instrumens, l'expression naturelle du plus parfait de tous? C'est ici qu'on doit se rappeler tout ce que j'ai dit ci-devant sur la génération des sons, et c'est par-là qu'on se convaincra que l'usage de mes signes n'est qu'une expression très-fidelle et très-exacte des opérations de la nature.

En second lieu, dans les plus considérables instrumens, comme l'orgue, le clavecin, et la viole, les touches étant fixées, les altérations différentes de chaque ton dépendent uniquement de l'accord, et elles sont également pratiquées par ceux qui en jouent, quoiqu'ils n'y pensent point. Il en est de même des flûtes, des haut-bois, bassons, et autres instrumens à trous, les dispositions des doigts sont fixées pour chaque son, et le seront de même par mes caractères, sans que les écoliers pratiquent moins le tempérament pour n'en pas connaître l'expression.

D'ailleurs, on ne saurait me faire là-dessus aucune difficulté qui n'attaque en même temps la musique ordinaire, dans laquelle bien loin que les petites différences des intervalles de même espèce soient indiquées par quelque marque, les différences spécifiques ne le sont même pas, puisque les tierces ou les sixtes, majeures et mineures, sont exprimées par les mêmes intervalles et les mêmes positions; au-lieu que dans mon système les différens chiffres employés dans les intervalles de même dénomination, font du moins connaître s'ils sont majeurs ou mineurs.

Enfin, pour trancher tout d'un coup toute cette difficulté, c'est au maître et à l'oreille à conduire l'écolier dans la pratique des différens tons et des altérations qui leur sont propres: la musique ordinaire ne donne point de règles pour cette pratique que je ne puisse appliquer à la mienne avec encore plus d'avantage, et les doigts de l'écolier seront bien plus heureusement conduits en lui fesant pratiquer sur son violon les intervalles, avec les altérations qui leur sont propres dans chaque ton, en avançant ou reculant un peu le doigt, que par cette foule de dièses et de bémols qui, fesant de plus petits intervalles entre eux, et

ne contribuant point à former l'oreille, troublent l'écolier par des differences qui lui sont long-temps insensibles.

Si la perfection d'un systême de musique consistait à y pouvoir exprimer une plus grande quantité de sons, il serait aisé en adoptant celui de M. *Sauveur*, de diviser toute l'étendue d'une seule octave en 3010 décamérides ou intervalles égaux, dont les sons seraient représentés par des notes différemment figurées ; mais de quoi serviraient tous ces caractères, puisque la diversité des sons qu'ils exprimeraient ne serait non plus à la portée de nos oreilles, qu'à celle des organes de notre voix? Il n'est donc pas moins inutile qu'on apprenne à distinguer l'*ut* double dièse, du *re* naturel, dès que nous sommes contraints de le pratiquer sur ce même *re*, et qu'on ne se trouvera jamais dans le cas d'exprimer en note la différence qui doit s'y trouver, parce que ces deux sons ne peuvent être relatifs à la même modulation.

Tenons pour une maxime certaine que tous les sons d'un mode doivent toujours être considérés par le rapport qu'ils ont avec la fondamentale de ce mode-là, qu'ainsi les intervalles correspondans devraient être parfaite-

ment égaux dans tous les tons de même espèce; aussi les considère-t-on comme tels dans la composition, et s'ils ne le sont pas à la rigueur dans la pratique, les facteurs épuisent du moins toute leur habileté dans l'accord, pour en rendre la différence insensible.

Mais ce n'est pas ici le lieu de m'étendre davantage sur cet article : si de l'aveu de la plus savante académie de l'Europe mon systême a des avantages marqués par-dessus la méthode ordinaire pour la musique vocale, il me semble que ces avantages sont bien plus considérables dans la partie instrumentale : du moins j'exposerai les raisons que j'ai de le croire ainsi; c'est à l'expérience à confirmer leur solidité. Les musiciens ne manqueront pas de se récrier, et de dire qu'ils exécutent avec la plus grande facilité, par la méthode ordinaire, et qu'ils font de leurs instrumens tout ce qu'on en peut faire par quelque méthode que ce soit. D'accord; je les admire en ce point, et il ne me semble pas en effet qu'on puisse pousser l'exécution à un plus haut degré de perfection que celui où elle est aujourd'hui : mais enfin quand on leur fera voir qu'avec moins de temps et de peine on peut parvenir plus sûrement à cette même perfection, peut-être se-

ront-ils contraints de convenir que les prodiges qu'ils opèrent, ne sont pas tellement inséparables des barres, des noires, et des croches, qu'on n'y puisse arriver par d'autres chemins. Proprement, j'entreprends de leur prouver qu'ils ont encore plus de mérite qu'ils ne pensaient, puisqu'ils suppléent par la force de leurs talens aux défauts de la méthode dont ils se servent.

Si l'on a bien compris la partie de mon système, que je viens d'expliquer, on sentira qu'elle donne une méthode générale pour exprimer sans exception tous les sons usités dans la musique, non pas, à la vérité, d'une manière absolue, mais relativement à un son fondamental déterminé; ce qui produit un avantage considérable en vous rendant toujours présent le ton de la pièce et la suite de la modulation. Il me reste maintenant à donner une autre méthode encore plus facile, pour pouvoir noter tous ces mêmes sons de la même manière, sur un rang horizontal, sans avoir jamais besoin de lignes ni d'intervalles pour exprimer les différentes octaves.

Pour y suppléer donc, je me sers du plus simples de tous les signes, c'est-à-dire du point;

et voici comment je le mets en usage. Si je sors de l'octave par laquelle j'ai commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'octave supérieure, et qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je sors de mon octave ; et ce point une fois placé, c'est un avis que non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront, sans aucun signe qui le détruise, devront être prises dans l'étendue de cette octave supérieure où je suis entré. Par exemple,

Ut c 1 3 5 $\dot{1}$ 3 5

Le point que vous voyez sur le second *ut* marque que vous entrez-là dans l'octave au-dessus de celle où vous avez commencé, et que par conséquent le 3 et le 5 qui suivent sont aussi de cette même octave supérieure, et ne sont point les mêmes que vous aviez entonnés auparavant.

Au contraire ; si je veux sortir de l'octave où je me trouve pour passer à celle qui est au-dessous, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre.

Ut d 5 3 1 5 3 $\underset{\cdot}{1}$

Ainsi ce premier 5 étant le même que le dernier de l'exemple précédent, par le point que vous voyez ici sous le second 5, vous êtes averti que vous sortez de l'octave où vous étiez monté, pour rentrer dans celle par où vous aviez commencé précédemment.

En un mot, quand le point est sur la note vous passez dans l'octave supérieure, s'il est au-dessous vous passez dans l'inférieure ; et quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou successivement, la règle est toujours générale, et vous n'avez qu'à mettre autant de points au-dessous ou au-dessus que vous avez d'octaves à descendre ou à monter.

Ce n'est pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou vous descendiez d'une octave : mais à chaque point vous entrez dans une octave différente, dans un autre étage, soit en montant, soit en descendant, par rapport au son fondamental *ut*, lequel ainsi se trouve bien de la même octave en descendant diatoniquement, mais non pas en montant : le point, dans cette façon de noter, équivaut aux lignes et aux intervalles de la précédente ;

tout ce qui est dans la même position appartient au même point, et vous n'avez besoin d'un autre point que lorsque vous passez dans une autre position, c'est-à-dire dans une autre octave. Sur quoi il faut remarquer que je ne me sers de ce mot d'octave qu'abusivement et pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement l'étendue que je désigne par ce mot n'est remplie que d'un étage de sept notes, l'*ut* d'en-haut n'y étant pas compris.

Voici une suite de notes qu'il sera aisé de solfier par les règles que je viens d'établir.

Sol d 1712315456751 76543242176534

d 551.

Et voici (*V.* pl. ex. 12). le même exemple noté suivant la première méthode.

Dans une longue suite de chant, quoique les points vous conduisent toujours très-juste, ils ne vous font pourtant connaître l'octave où vous vous trouvez, que relativement à ce qui a précédé; c'est pourquoi, afin de savoir pré-

cisément l'endroit du clavier où vous êtes, il faudrait aller en remontant jusqu'à la lettre qui est au commencement de l'air, opération exacte, à la vérité, mais d'ailleurs un peu trop longue. Pour m'en dispenser, je mets au commencement de chaque ligne la lettre de l'octave où se trouve, non pas la première note de cette ligne, mais la dernière de la ligne précédente, et cela afin que la règle des points n'ait pas d'exception.

EXEMPLE.

Fa d 171234567515253143217655464

e 42756451.

L'*e* que j'ai mis au commencement de la seconde ligne marque que le *fa* qui finit la première est de la cinquième octave, de laquelle je sors pour rentrer dans la quatrième *d* par le point que vous voyez au-dessous du *si* de cette seconde ligne.

Rien n'est plus aisé que de trouver cette lettre correspondante à la dernière note d'une ligne, et en voici la méthode.

Comptez

Comptez tous les points qui sont au-dessus des notes de cette ligne, comptez aussi ceux qui sont au-dessous, s'ils sont égaux en nombre avec les premiers, c'est une preuve que la dernière note de la ligne est dans la même octave que la première, et c'est le cas du premier exemple de la pénultième page, où après avoir trouvé trois points dessus et autant dessous, vous concluez qu'ils se détruisent les uns les autres, et que par conséquent la dernière note *fa* de la ligne est de la même octave *d* que la première note *ut* de la même ligne, ce qui est toujours vrai de quelque manière que les points soient rangés, pourvu qu'il y en ait autant dessus que dessous.

S'ils ne sont pas égaux en nombre, prenez leur différence : comptez depuis la lettre qui est au commencement de la ligne et reculez d'autant de lettres vers l'*a*, si l'excès est au-dessous; ou s'il est au-dessus, avancez au contraire d'autant de lettres dans l'alphabet, que cette différence contient d'unités, et vous aurez exactement la lettre correspondante à la dernière note.

EXEMPLE.

Ut c 6367121761512343213656731

e 27167561432156217633 4x5 5671

d 2756.

Dans la première ligne de cet exemple, qui commence à l'étage *c*, vous avez deux points au-dessous et quatre au-dessus; par conséquent deux d'excès, pour lesquels il faut ajouter à la lettre *c* autant de lettres, suivant l'ordre de l'alphabet, et vous aurez la lettre *e* correspondante à la dernière note de la même ligne.

Dans la seconde ligne vous avez au contraire un point d'excès au-dessous, c'est-à-dire qu'il faut depuis la lettre *e*, qui est au commencement de la ligne, reculer d'une lettre vers l'*a*, et vous aurez *d* pour la lettre correspondante à la dernière note de la seconde lig. e.

Il faut de même observer de mettre la lettre de l'octave après chaque première et dernière notes des reprises et des rondeaux, afin qu'en

partant de-là on sache toujours surement si l'on doit monter ou descendre, pour reprendre ou pour recommencer. Tout cela s'éclaircira mieux par l'exemple suivant dans lequel cette marque ¶ est un signe de reprise.

Mi c 345712343214321762 5 b ¶ 5 c 5 5

b 7.644627512517 c.

La lettre *b* que vous voyez après la dernière note de la première partie, vous apprend qu'il faut monter d'une sixte pour revenir au *mi* du commencement, puisqu'il est de l'octave supérieure *c*, et la lettre *c* que vous voyez également après la première et la dernière note de la seconde partie, vous apprend qu'elles sont toutes deux de la même octave, et qu'il faut par conséquent monter d'une quinte, pour revenir de la finale à la reprise.

Ces observations sont fort simples et fort aisées à retenir. Il faut avouer cependant que la méthode des points a quelques avantages de moins que celle de la position d'étage en étage que j'ai enseignée la première, et qui n'a jamais

besoin de toutes ces différences de lettres : l'une et l'autre ont pourtant leur commodité, et comme elles s'apprennent par les mêmes règles et qu'on peut les savoir toutes deux ensemble, avec la même facilité qu'on a pour en apprendre une séparément, on les pratiquera chacune dans les occasions où elle paraîtra plus convenable. Par exemple, rien ne sera si commode que la méthode des points pour ajouter l'air à des paroles déjà écrites, pour noter des petits airs, des morceaux détachés, et ceux qu'on veut envoyer en province, et en général pour la musique vocale. D'un autre côté la méthode de position servira pour les partitions et les grandes pièces de musique, pour la musique instrumentale, et sur-tout pour commencer les écoliers, parce que la mécanique en est encore plus sensible que de l'autre manière, et qu'en partant de celle - ci déjà connue, l'autre se conçoit du premier instant. Les compositeurs s'en serviront aussi par préférence à cause de la distinction oculaire des différentes octaves. Ils sentiront en la pratiquant toute l'étendue de ses avantages, que j'ose dire tels pour l'évidence de l'harmonie, que, quand ma méthode n'aurait nul cours dans la pratique, il

n'est point de compositeur qui ne dût l'employer pour son usage particulier et pour l'instruction de ses élèves.

Voilà ce que j'avais à dire sur la première partie de mon systême qui regarde l'expression des sons ; passons à la seconde qui traite de leurs durées.

L'article dont je viens de parler n'est pas, à beaucoup près aussi difficile que celui-ci, du-moins dans la pratique qui n'admet qu'un certain nombre de sons, dont les rapports sont fixés, et à-peu-près les même dans tous les tons, au-lieu que les différences qu'on peut introduire dans leurs durées, peuvent varier presque à l'infini.

Il y a beaucoup d'apparence que l'établissement de la quantité dans la musique a d'abord été relatif à celle du langage, c'est-à-dire qu'on fesait passer plus vîte les sons par lesquels on exprimait les syllabes brèves, et durer un peu plus long-temps ceux qu'on adaptait aux longues. On poussa bientôt les choses plus loin, et l'on établit à l'imitation de la poësie une certaine régularité dans la durée des sons, par laquelle on les assujétissait à des retours uniformes qu'on s'avisa de mesurer par des mouvemens égaux de la main ou du pied ; et d'où,

à cause de cela, ils prirent le nom de mesures. L'analogie est visible à cet égard entre la musique et la poësie. Les vers sont relatifs aux mesures, les pieds aux temps, et les syllabes aux notes. Ce n'est pas assurément donner dans des absurdités, que de trouver des rapports aussi naturels, pourvu qu'on n'aille pas, comme le P. *Souhaitti*, appliquer à l'une les signes de l'autre, et à cause de ce qu'elles ont de semblable, confondre ce qu'elles ont de différent.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner en physicien d'où naît cette égalité merveilleuse que nous éprouvons dans nos mouvemens, quand nous battons la mesure; pas un temps qui passe l'autre; pas la moindre différence dans leur durée successive, sans que nous ayons d'autre règle que notre oreille pour la déterminer : il y a lieu de conjecturer qu'un effet aussi singulier part du même principe qui nous fait entonner naturellement toutes les consonnances. Quoi qu'il en soit, il est clair que nous avons un sentiment sûr pour juger du rapport des mouvemens, tout comme de celui des sons, et des organes toujours prêts à exprimer les uns et les autres, selon les mêmes rapports, et il me suffit, pour ce que j'ai à

dire, de remarquer le fait sans en rechercher la cause.

Les musiciens font de grandes distinctions dans ces mouvemens, non-seulement quant aux divers degrés de vîtesse qu'ils peuvent avoir, mais aussi quant au genre même de la mesure; et tout cela n'est qu'une suite du mauvais principe par lequel ils ont fixé les différentes durées des sons : car pour trouver le rapport des uns aux autres, il a fallu établir un terme de comparaison; et il leur a plu de choisir pour ce terme une certaine quantité de durée qu'ils ont déterminée par une figure ronde. Ils ont ensuite imaginé des notes de plusieurs autres figures, dont la valeur est fixée, par rapport à cette ronde, en proportion sous-double. Cette division serait assez supportable, quoi qu'il s'en faille de beaucoup qu'elle n'ait l'universalité nécessaire, si le terme de comparaison, c'est-à-dire, si la durée de la ronde était quelque chose d'un peu moins vague : mais la ronde va tantôt plus vîte, tantôt plus lentement, suivant le mouvement de la mesure où on l'emploie, et l'on ne doit pas se flatter de donner quelque chose de plus précis, en disant qu'une ronde est toujours l'expression de la

durée d'une mesure à quatre, puisqu'outre que la durée même de cette mesure n'a rien de déterminé, on voit communément en Italie des mesures à quatre et à deux contenir deux et quelquefois quatre rondes.

C'est pourtant ce qu'on suppose dans les chiffres des mesures doubles ; le chiffre inférieur marque le nombre de notes d'une certaine valeur contenues dans une mesure à quatre temps, et le chiffre supérieur marque combien il faut de ces mêmes notes pour remplir une mesure de l'air que l'on va noter : mais pourquoi ce rapport de tant de différentes mesures à celle de quatre temps qui leur est si peu semblable, ou pourquoi ce rapport de tant de différentes notes à une ronde dont la durée est si peu déterminée ?

On dirait que les inventeurs de la musique ont pris à tâche de faire tout le contraire de ce qu'il fallait : d'un côté, ils ont négligé la distinction du sòn fondamental, indiqué par la nature, et si nécessaire pour servir de terme commun au rapport de tous les autres ; et de l'autre, ils ont voulu établir une durée absolue et fondamentale, sans pouvoir en déterminer la valeur.

Faut-il s'étonner si l'erreur du principe a

tant causé de défauts dans les conséquences ; défauts essentiels à la pratique ; et tous propres à retarder long-temps les progrès des écoliers.

Des musiciens reconnaissent au moins quatorze mesures différentes, dont voici les signes.
2, 3, C,

$\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$,

Or si ces signes sont institués pour déterminer autant de mouvemens différens en espèce, il y en a beaucoup trop, et s'ils le sont, outre cela, pour exprimer les différens degrés de vîtesse de ces mouvemens, il n'y en a pas assez. D'ailleurs, pourquoi se tourmenter si fort pour établir des signes qui ne servent à rien, puisque, indépendamment du genre de la mesure, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air qui détermine l'espèce et le degré du mouvement.

Cependant, on ne saurait contester que la diversité de ces mesures ne brouille les commençans, pendant un temps infini, et que tout cela ne naisse de la fantaisie qu'on a de les vouloir rapporter à la mesure à quatre

temps, ou d'en vouloir rapporter les notes à la valeur de la ronde.

Donner aux mouvemens et aux notes des rapports entièrement étrangers à la mesure où on les emploie, c'est proprement leur donner des valeurs absolues, en conservant l'embarras des relations; aussi voit-on suivre de là des équivoques terribles, qui sont autant de piéges à la précision de la musique, et au goût du musicien. En effet, n'est-il pas évident qu'en déterminant la durée des rondes, blanches, noires, croches, etc., non par la qualité de la mesure où elles se rencontrent, mais par celle de la note même, vous trouvez à tout moment la relation en opposition avec le sens propre. De là vient, par exemple, qu'une blanche dans une certaine mesure, passera beaucoup plus vîte qu'une noire dans une autre, laquelle noire ne vaut cependant que la moitié de cette blanche; et de là vient encore que les musiciens de province, trompés par ces faux rapports, donnent souvent aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être, en s'attachant scrupuleusement à cette fausse relation, tandis qu'il faudra quelquefois passer une mesure à trois temps simples plus vîte qu'une autre à trois huit,

ce qui dépend du caprice des compositeurs, et dont les opéra présentent des exemples à chaque instant.

Il y aurait sur ce point bien d'autres remarques à faire, auxquelles je ne m'arrêterai pas. Quand on a imaginé, par exemple, la division sous-double des notes, telle qu'elle est établie, apparemment qu'on n'a pas prévu tous les cas, ou bien l'on n'a pu les embrasser tous dans une règle générale; ainsi, quand il est question de faire la division d'une note ou d'un temps en trois parties égales, dans une mesure à deux, à trois, ou à quatre, il faut nécessairement que le musicien le devine, ou bien qu'on l'en avertisse par un signe étranger qui fait exception à la règle.

C'est en examinant les progrès de la musique que nous pourrons trouver le remède à ces défauts. Il y a deux cents ans que cet art était encore extrêmement grossier. Les rondes et les blanches étaient presque les seules notes qui y fussent employées, et l'on ne regardait une croche qu'avec frayeur. Une musique aussi simple n'amenait pas de grandes difficultés dans la pratique, et cela fesait qu'on ne prenait pas non plus grand soin pour lui donner de la précision dans les signes; ou

négligeoit la séparation des mesures, et l'on se contentait de les exprimer par la figure des notes. A mesure que l'art se perfectionna et que les difficultés augmentèrent, on s'apperçut de l'embarras qu'il y avait, dans une grande diversité de notes, de faire la distinction des mesures; et l'on commença à les séparer par des lignes perpendiculaires: on se mit ensuite à lier les croches pour faciliter les temps, et l'on s'en trouva si bien, que, depuis lors, les caractères de la musique sont toujours restés à-peu près dans le même état.

Une partie des inconvéniens subsiste pourtant encore; la distinction des temps n'est pas toujours trop bien observée dans la musique instrumentale, et n'a point lieu du tout dans la vocale: il arrive de là qu'au milieu d'une grande mesure, l'écolier ne sait où il en est, sur-tout lorsqu'il trouve une quantité de croches et de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

Une réflexion toute simple sur l'usage des lignes perpendiculaires pour la séparation des mesures, nous fournira un moyen assuré d'anéantir ces inconvéniens. Toutes les notes qui

qui sont renfermées entre deux de ces lignes, dont je viens de parler, font justement la valeur d'une mesure : qu'elles soient en grande ou petite quantité, cela n'intéresse en rien la durée de cette mesure, qui est toujours la même ; seulement se divise-t-elle en parties égales ou inégales, selon la valeur et le nombre des notes qu'elle renferme : mais enfin, sans connaître précisément le nombre de ces notes ni la valeur de chacune d'elles, on sait certainement qu'elles forment toutes ensemble une durée égale à celle de la mesure où elles se trouvent.

Séparons les temps par des virgules, comme nous séparons les mesures par des lignes, et raisonnons sur chacun de ces temps de la même manière que nous raisonnons sur chaque mesure : nous aurons un principe universel pour la durée et la quantité des notes, qui nous dispensera d'inventer de nouveaux signes pour la déterminer, et qui nous mettra à portée de diminuer de beaucoup le nombre des différentes mesures usitées dans la musique, sans rien ôter à la variété des mouvemens.

Quand une note seule est renfermée entre les deux lignes d'une mesure, c'est un signe

que cette note remplit tous les temps de cette mesure, et doit durer autant qu'elle : dans ce cas, la séparation des temps serait inutile, on n'a qu'à soutenir le même son pendant toute la mesure. Quand la mesure est divisée en autant de notes égales qu'elle contient de temps, on pourrait encore se dispenser de les séparer ; chaque note marque un temps, et chaque temps est rempli par une note ; mais dans le cas que la mesure soit chargée de notes d'inégales valeurs, alors il faut nécessairement pratiquer la séparation des temps par des virgules, et nous la pratiquerons, même dans le cas précédent, pour conserver dans nos signes la plus parfaite uniformité.

Chaque temps compris entre deux virgules, ou entre une virgule et une ligne perpendiculaire, renferme une note ou plusieurs. S'il ne contient qu'une note, on conçoit qu'elle remplit tout ce temps-là, rien n'est si simple : s'il en renferme plusieurs, la chose n'est pas plus difficile : divisez ce temps en autant de parties égales qu'il comprend de notes ; appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, et passez-les de sorte que tous les temps soient égaux.

Exemple du premier cas.

Re 3 || d 1,2,3 | 7,1,2 | 6,7,1 | 5,4,3 |

d 1, 2,3 | 7,1,2 | 6,7,5 | 6 c.

Exemple du second.

Ut 2 || c 1 7, 1 2 | 3 2, 3 1 | 5 4, 5 6 |

7 6, 7 5 | 1 4, 5 5 | 1 c.

Exemple de tous les deux.

Fa 3 || d 3,4,5 | 65,43,21 | 2,5,1 | 1,

d 6, 2 | 2,7,3 | 3,1,4 | 4,3 2,34 |

d 2 | 3,4,5 | 65,43,21 | 2,5,1 2 |

d 7 1,6,2 3 | 1 2,7,3 4 | 2 3,1,4 5 |

d 34,2,56 | 45,3,6 | 62,3,2 | 1,576,

d 1 2 1 | 7 1 7, 6 7 1, 2 3 2 | 1 2 1,

d 7 1 2, 3 4 3 | 2 3 2, 1 2 3, 4 5 4 | 3 4 3;

d 2 3 4, 5 6 5 | 4 5 4, 3 2, 3 4 | 2, 5 5 6 7,

d 1 | 1 2 1 7, 6 6 7 1, 2 | 2 3 2 1, 7 7 1 2,

d 3 | 3 4 3 2, 1 1 2 3, 4 | 4 5 4 3, 2 2 3 4,

d 5 | 5 6 5 4, 3 3 4 5, 6 6 7 1 |

d 1 2, 3, 2 | 1 d.

On voit dans les exemples précédens que je conserve les cadences et les liaisons comme dans la musique ordinaire, et que pour distinguer le chiffre qui marque la mesure d'avec ceux des notes, j'ai soin de le faire plus grand, et de l'en séparer par une double ligne perpendiculaire.

Avant que d'entrer dans un plus grand détail sur cette méthode, remarquons d'abord combien elle simplifie la pratique de la mesure en anéantissant tout d'un coup toutes les mesures doubles; car comme la division

des notes est prise uniquement dans la valeur des temps et de la mesure où elles se trouvent, il est évident que ces notes n'ont plus besoin d'être comparées à aucune valeur extérieure pour fixer la leur ; ainsi la mesure étant uniquement déterminée par le nombre de ses temps, on la peut très-bien réduire à deux espèces ; savoir, mesure à deux et mesure à trois. A l'égard de la mesure à quatre, tout le monde convient qu'elle n'est que l'assemblage de deux mesures à deux temps : elle est traitée comme telle dans la composition, et l'on peut compter que ceux qui prétendraient lui trouver quelque propriété particulière, s'en rapporteraient bien plus à leurs yeux qu'à leurs oreilles.

Que le nombre des temps d'une mesure naturelle, sensible, et agréable à l'oreille, soit borné à trois, c'est un fait d'expérience que toutes les spéculations du monde ne détruisent pas, on aurait beau chercher de subtiles analogies entre les temps de la mesure et les harmoniques d'un son, on trouverait aussitôt une sixième consonnance dans l'harmonie, qu'un mouvement à cinq temps dans la mesure, et quelle qu'en puisse être la raison, il est incontestable que le plaisir de l'oreille,

et même sa sensibilité à la mesure, ne s'étend pas plus loin.

Tenons-nous en donc à ces deux genres de mesures, à deux et à trois temps : chacun des temps de l'une et de l'autre peut de même être partagés en deux ou trois parties égales, et quelquefois en quatre, six, huit, etc. par des subdivisions de celle-ci, mais jamais par d'autres nombres, qui ne seraient pas multiples de deux ou trois.

Or, qu'une mesure soit à deux ou à trois temps, et que la division de chacun de ses temps soit en deux ou en trois parties égales, ma méthode est toujours générale, et exprime tout avec la même facilité. On l'a déjà pu voir par le dernier exemple précédent, et l'on le verra encore par celui-ci, dans lequel chaque temps d'une mesure à deux, partagé en trois parties égales, exprime le mouvement de six huit dans la musique ordinaire.

Ut 2 || d, 3 6 1 | 1 7 6, 6 5 6 | 7 3 1, 7 1 2 |

d 1 7 6, 2 | 2 1 7, 1 7 6 | 5, 3 6 1 | 1 7 6, 6 5 6 |

d 731,147 | 2,217 | 176,36 | 6.

Les notes, dont deux égales rempliront un temps, s'appelleront des demis ; celles dont il en faudra trois, des tiers ; celles dont il en faudra quatre, des quarts, etc.

Mais lorsqu'un temps se trouve partagé, de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur : pour représenter, par exemple, dans un seul temps une noire et deux croches, je considère ce temps comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la première, et les deux croches ensemble, la seconde ; je les lie donc par une ligne droite, que je place au-dessus ou au-dessous d'elles, et cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée ensuite en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre.

EXEMPLE.

Fa 2 || d,176 | 67,121716 | 73,17 2 |

d 3232,1767 | 2121,7657 | 321,7 | 6.

La virgule qui se trouve avant la première note dans les deux exemples précédens, désigne la fin du premier temps, et marque que le chant commence par le second.

Quand il se trouve dans un même-temps des subdivisions d'inégalités, on peut alors se servir d'une seconde liaison ; par exemple, pour exprimer un temps composé d'une noire, d'une croche, et de deux doubles-croches, on s'y prendrait ainsi.

Sol 2 || d 1 3, 5 1 2 1 | 7 2, 5 7 1 7 | 6 1,

c 4 6 7 6 | 5 6 7 5, 1 2 3 1 | 4 6, 1 4 5 4 |

d 1 5, 3 3 4 3 | 2 4, 7 2 3 2 | 1 4 3 4, 5 5 | 1 d.

Vous voyez-là que le second temps de la première mesure contient deux parties égales, équivalentes à deux noires ; savoir, le 5 pour l'une, et pour l'autre la somme des trois notes 1 2 1, qui sont sous la grande liaison ; ces trois notes sont subdivisées en deux parties égales, équivalentes à deux croches, dont

l'une est le premier 1, et l'autre les deux notes 2 et 1 jointes par la seconde liaison, lesquelles sont ainsi chacune le quart de la valeur comprise sous la grande liaison et le huitième du temps entier.

En général, pour exprimer régulièrement la valeur des notes, il faut s'attacher à la division de chaque temps par parties égales, ce qu'on peut toujours faire par la méthode que je viens d'enseigner, en y ajoutant l'usage du point dont je parlerai tout-à-l'heure, sans qu'il soit possible d'être arrêté par aucune exception. Il ne sera même jamais nécessaire, quelque bizarre que puisse être une musique, de mettre plus de deux liaisons sur aucune de ces notes, ni d'en accompagner aucune de plus de deux points, à moins qu'on ne voulût imaginer dans de grandes inégalités de valeurs des quintuples et des sextuples croches, dont la rapidité comparée n'est nullement à la portée des voix ni des instrumens, et dont à peine trouverait-on d'exemples dans la plus grande débauche de cerveau de nos compositeurs.

A l'égard des tenues et des syncopes, je puis comme dans la musique ordinaire les exprimer avec des notes liées ensemble, par

une ligne courbe que nous appelerons liaison de tenue ou chapeau, pour la distinguer de la liaison de valeur dont je viens de parler et qui se marque par une ligne droite. Je puis aussi employer le point au même usage en lui donnant un sens plus universel, et bien plus commode que dans la musique ordinaire. Car au-lieu de lui faire valoir toujours la moitié de la note qui le précède, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne de même qu'aux notes une valeur déterminée uniquement par la place qu'il occupe, c'est-à-dire, que si le point remplit seul un temps ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce temps ou toute cette mesure; et si le point se trouve dans un temps avec d'autres notes, il fait nombre aussi-bien qu'elles et doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant la quantité de notes que renferme ce temps-là, en y comprenant le point : en un mot, le point vaut autant, ou plus, ou moins, que la note qui l'a précédé, et dont il marque la tenue, suivant la place qu'il occupe dans le temps où il est employé.

EXEMPLE.

Ut 2 || c, 1 | 54,·3 | ·2,43 | ·2,·1 | 55,·4 |

c 64,·2 | 5432,·1 | 75,1 | ·,7 | 1.

Au reste, il n'est pas à craindre, comme on le voit par cet exemple, que ces points se confondent jamais avec ceux qui servent à changer d'octaves, ils en sont trop bien distingués par leur position pour avoir besoin de l'être par leur figure. C'est pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec soin de me servir de signes extraordinaires qui distrairaient l'attention sans exprimer rien de plus que la simplicité des miens.

A l'égard du degré de mouvement, s'il n'est pas déterminé par les caractères de ma méthode, il est aisé d'y suppléer par un mot mis au commencement de l'air, et l'on peut d'autant moins tirer de-là un argument contre mon. système, que la musique ordinaire a besoin du même secours; vous avez, par exemple, dans la mesure à trois temps simples, cinq ou six mouvemens très-différens

les uns des autres, et tous exprimés par une noire à chaque temps ; ce n'est donc pas la qualité des notes qu'on emploie qui sert à déterminer le mouvement ; et s'il se trouve des maîtres négligens qui s'en fient sur ce sujet au caractère de leur musique et au goût de ceux qui la liront, leur confiance se trouve si souvent punie par les mauvais mouvemens qu'on donne à leurs airs, qu'ils doivent assez sentir combien il est nécessaire d'avoir à cet égard des indications plus précises que la qualité des notes.

L'imperfection grossière de la musique sur l'article dont nous parlons, serait sensible pour quiconque aurait des yeux : mais les musiciens ne la voient point, et j'ose prédire hardiment qu'ils ne verront jamais rien de tout ce qui pourrait tendre à corriger les défauts de leur art. Elle n'avait pas échappé à M. *Sauveur*, et il n'est pas nécessaire de méditer sur la musique autant qu'il l'avait fait, pour sentir combien il serait important de ne pas laisser aux mouvemens des différentes mesures une expression si vague, et de n'en pas abandonner la détermination à des goûts souvent si mauvais.

Le système singulier qu'il avait proposé,

et en général tout ce qu'il a donné sur l'acoustique, quoiqu'assez chimérique selon ses vues, ne laissait pas de renfermer d'excellentes choses qu'on aurait bien su mettre à profit dans toute autre art. Rien n'aurait été plus avantageux, par exemple, que l'usage de son échomètre général, pour déterminer précisément la durée des mesures et des temps, et cela, par la pratique du monde la plus aisée : il n'aurait été question que de fixer sur une mesure connue, la longueur du pendule simple, qui aurait fait un tel nombre juste de vibrations pendant un temps, ou une mesure d'un mouvement de telle espèce. Un seul chiffre mis au commencement d'un air aurait exprimé tout cela, et par son moyen on aurait pu déterminer le mouvement avec autant de précision que l'auteur même. Le pendule n'aurait été nécessaire que pour prendre une fois l'idée de chaque mouvement : après quoi, cette idée étant réveillée dans d'autres airs par les mêmes chiffres qui l'auraient fait naître, et par les airs même qu'on y aurait déjà chantés ; une habitude assurée, acquise par une pratique aussi exacte, aurait bientôt tenu lieu de règle, et rendu le pendule inutile.

Mais ces avantages même qui devenaient de vrais inconvéniens, par la facilité qu'ils auraient donnée aux commençans de se passer de maîtres et de se former le goût par eux-mêmes, ont peut-être été cause que le projet n'a point été admis dans la pratique; il semble que si l'on proposait de rendre l'art plus difficile, il y aurait des raisons pour être plutôt écouté.

Quoi qu'il en soit, en attendant que l'approbation du public me mette en droit de m'étendre davantage sur les moyens qu'il y aurait à prendre pour faciliter l'intelligence des mouvemens, de même que celle de bien d'autres parties de la musique, sur lesquelles j'ai des remarques à proposer, je puis me borner ici aux expressions de la méthode ordinaire, qui par des mots mis au commencement de chaque air en indiquent assez bien le mouvement. Ces mots, bien choisis, doivent, je crois, dédommager et au-delà de ces doubles chiffres et de toutes ces différentes mesures qui, malgré leur nombre, laissent le mouvement indéterminé et n'apprennent rien aux écoliers; ainsi, en adoptant seulement le 2 et le 3 pour les signes de la mesure,

j'ôte la confusion des caractères sans altérer la variété de l'expression.

Revenons à notre projet. On sait combien de figures étrangeres sont employées dans la musique pour exprimer les silences ; il y en a autant que de différentes valeurs, et par conséquent, autant que de figures différentes dans les notes relatives : on est même contraint de les employer à proportion en plus grande quantité parce qu'il n'a pas plu à leurs inventeurs d'admettre le point après les silences de la même manière et au même usage qu'après les notes, et qu'ils ont mieux aimé multiplier des soupirs, des demi-soupirs, des quarts-de-soupirs, à la file les uns des autres, que d'établir entre des signes relatifs une analogie si naturelle.

Mais, comme dans ma méthode il n'est point nécessaire de donner des figures particulières aux notes pour en déterminer la valeur, on y est aussi dispensé de la même précaution pour les silences, et un seul signe suffit pour les exprimer tous sans confusion et sans équivoque. Il paraît assez indifférent dans cette unité de figure de choisir tel caractère qu'on voudra pour l'employer à cet usage. Le zéro a cependant quelque chose de si con-

venable à cet effet, tant par l'idée de privation qu'il porte communément avec lui, que par sa qualité de chiffre, et sur-tout par la simplicité de sa figure, que j'ai cru devoir le préférer. Je l'emploierai donc de la même manière et dans le même sens par rapport à la valeur, que les notes ordinaires, c'est-à-dire, que les chiffres 1, 2, 3, etc.; et les règles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro, par la seule position et par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, et autres signes bizarres et superflus qui remplissent la musique ordiaire.

Exemple tiré des leçons de M. Monteclair.

Fa 2 || $\overset{4}{0}$ | d 1 | 2 | 3, 1 | 5 | 3 | 5, 6 | 7, 5 | $\dot{1}$ | $\overset{2}{0}$ | ·, 5 |

d 1, 07 | 6, 05 | 4, 0321 | 7, 0123 | 43, 2·1 | 1

Les chiffres 4 et 2 placés ici sur des zéro marquent le nombre de mesures que l'on doit passer en silence.

Tels sont les principes généraux d'où décou-

lent les règles pour toutes sortes d'expressions imaginables, sans qu'il puisse naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue, et qui ne soit résolue en conséquence de quelqu'un de ces principes.

Je finirai par quelques observations qui naissent du parallèle des deux systêmes.

Les notes de la musique ordinaire sont-elles plus ou moins avantageuses que les chiffres qu'on leur substitue? C'est proprement le fond de la question.

Il est clair, d'abord, que les notes varient plus par leur seule position, que mes chiffres par leur figure et par leur position tout ensemble; qu'outre cela, il y en a de sept figures différentes, autant que j'admets de chiffres pour les exprimer; que les notes n'ont de signification et de force que par le secours de la clef: et que les variations des clefs donnent un grand nombre de sens tout différens aux notes posées de la même manière.

Il n'est pas moins évident que les rapports des notes et les intervalles de l'une à l'autre n'ont rien dans leur expression par la musique ordinaire qui en indique le genre, et qu'ils sont exprimés par des positions difficiles à retenir, et dont la connaissance dépend uni-

quement de l'habitude et d'une très-longue habitude : car quelle prise peut avoir l'esprit pour saisir juste et du premier coup-d'œil un intervalle de sixte, de neuvième, de dixième, dans la musique ordinaire, à moins que la coutume n'ait familiarisé les yeux à lire tout d'un coup ces intervalles ?

N'est-ce pas un défaut terrible dans la musique de ne pouvoir rien conserver, dans l'expression des octaves, de l'analogie qu'elles ont entr'elles ? Les octaves ne sont que les répliques des mêmes sons ; cependant ces répliques se présentent sous des expressions absolument différentes de celles de leur premier terme.

Tout est brouillé dans la position à la distance d'une seule octave ; la réplique d'une note qui étoit sur une ligne se trouve dans un espace, celle qui étoit dans l'espace a sa réplique sur une ligne. Montez-vous ou descendez-vous de deux octaves ? autre différence toute contraire à la première : alors les répliques sont placées sur des lignes ou dans des espaces comme leurs premiers termes : ainsi la difficulté augmente en changeant d'objets, et l'on n'est jamais assuré de connaître au juste l'espèce d'un intervalle tra-

versé par un si grand nombre de lignes; de sorte qu'il faut se faire d'octave en octave des règles particulières qui ne finissent point, et qui font de l'étude des intervalles, le terme effrayant et très-rarement atteint de la science du musicien.

De-là cet autre défaut presque aussi nuisible, de ne pouvoir distinguer l'intervalle simple dans l'intervalle redoublé; vous voyez une note posée entre la premiére et la seconde ligne, et une autre note posée sur la septième ligne; pour connaître leur invervalle vous décomptez de l'une à l'autre, et après une longue et ennuyeuse opération, vous trouvez une douzième; or, comme on voit aisément qu'elle passe l'octave, il faut recommencer une seconde recherche pour s'assurer enfin que c'est une quinte redoublée; encore pour déterminer l'espèce de cette quinte faut-il bien faire attention aux signes de la clef, qui peuvent la rendre juste ou fausse suivant leur nombre et leur position.

Je sais que les musiciens se font communément des régles plus abrégées pour se faciliter l'habitude et la connoissance des intervalles : mais ces règles mêmes prouvent le défaut des signes, en ce qu'il faut toujours

compter les lignes des yeux, et en ce qu'on est contraint de fixer son imagination d'octave en octave, pour sauter de-là à l'intervalle suivant, ce qui s'appelle suppléer de génie au vice de l'expression.

D'ailleurs, quand à force de pratique on viendrait à bout de lire aisément tous les genres d'intervalles, de quoi vous servira cette connaissance, tant que vous n'aurez point de règle assurée pour en distinguer l'espèce? Les tierces et les sixtes majeures et mineures, les quintes et les quartes diminuées et superflues, et en général tous les intervalles de même nom, justes ou altérés, sont exprimés par la même position indépendamment de leur qualité, ce qui fait que suivant les différentes situations des deux demi-tons de l'octave, qui changent de place à chaque ton et à chaque clef, les intervalles changent aussi de qualité sans changer de nom ni de position; de-là l'incertitude sur l'intonation, et l'inutilité de l'habitude dans les cas où elle serait la plus nécessaire.

La méthode qu'on a adoptée pour les instrumens, est visiblement une dépendance de ces défauts; et le rapport direct qu'il a fallu établir entre les touches de l'instrument et

la position des notes, n'est qu'un méchant pis-aller pour suppléer à la science des intervalles et des *relations toniques*, sans laquelle on ne saurait jamais être qu'un mauvais musicien.

Quelle doit être la grande attention du musicien dans l'exécution ? C'est sans doute d'entrer dans l'esprit du compositeur, et de s'approprier ses idées, pour les rendre avec toute la fidélité qu'exige le goût de la pièce. Or, l'idée du compositeur dans le choix des sons, est toujours relative à la tonique, et par exemple, il n'emploiera point le *fa* dièse comme une telle touche du clavier, mais comme fesant un tel accord, ou un tel intervalle avec sa fondamentale. Je dis donc que si le musicien considère les sons par les mêmes rapports, il fera ses mêmes intervalles plus exacts, et exécutera avec plus de justesse qu'en rendant seulement les sons les uns après les autres, sans liaison et sans dépendance, que celle de la position des notes qui sont devant ses yeux, et de ces foules de dièses et de bémols, qu'il faut qu'il ait incessamment présens à l'esprit, bien entendu qu'il observera toujours les modifications particulières à chaque ton, qui sont, comme

je l'ai déjà dit, l'effet du tempérament, et dont la connaissance pratique, indépendante de tout systême, ne peut s'acquérir que par l'oreille et par l'habitude.

Quand on prend une fois un mauvais principe, on s'enfile d'inconvéniens en inconvéniens, et souvent on voit évanouir les avantages mêmes qu'on s'était proposés. C'est ce qui arrive dans la pratique de la musique instrumentale; les difficultés s'y présentent en foule. La quantité de positions différentes, de dièses, de bémols, de changemens de clefs, y sont des obstacles éternels au progrès des musiciens; et après tout cela, il faut encore perdre la moitié du temps, cet avantage si vanté du rapport direct de la touche à la note, puisqu'il arrive cent fois par la force des signes d'altération simples ou redoublés, que les mêmes notes deviennent relatives à des touches toutes différentes de ce qu'elles représentent, comme on l'a pu remarquer ci-devant.

Voulez-vous pour la commodité des voix, transposer la pièce un demi-ton, ou un ton, plus haut ou plus bas? voulez-vous présenter à ce symphoniste de la musique notée sur une clef étrangère à son instrument? Le voilà em-

barrassé, et souvent arrêté tout court, si la musique est un peu travaillée. Je crois, à la vérité, que les grands musiciens ne seront pas dans le cas; mais je crois aussi que les grands musiciens ne le sont pas devenus sans peine, et c'est cette peine qu'il s'agit d'abréger. Parce qu'il ne sera pas tout-à-fait impossible d'arriver à la perfection par la route ordinaire, s'ensuit-il qu'il n'en soit point de plus facile ?

Supposons que je veuille transposer et exécuter en *B fa si*, une pièce notée en *C sol ut*, à la clef de *sol*, sur la première ligne : voici tout ce que j'ai à faire ; je quitte l'idée de la clef de *sol*, et je lui substitue celle de la clef d'*ut*, sur la troisième ligne : ensuite j'y ajoute les idées des cinq dièses posés, le premier sur le *fa*, le second sur l'*ut*, le troisième sur le *sol*, le quatrième sur le *re*, le cinquième sur le *la* ; à tout cela je joins enfin l'idée d'une octave au-dessus de cette clef d'*ut*, et il faut que je retienne continuellement toute cette complication d'idées pour l'appliquer à chaque note, sans quoi me voilà à tout instant hors de ton. Qu'on juge de la facilité de tout cela.

Les chiffres employés de la manière que je

le propose, produisent des effets absolument différens. Leur force est en eux-mêmes, et indépendante de tout autre signe. Leurs rapports sont connus par la seule inspection, et sans que l'habitude ait à y entrer pour rien; l'intervalle simple est toujours évident dans l'intervalle redoublé : une leçon d'un quart-d'heure, doit mettre toute personne en état de solfier, ou du moins de nommer les notes dans quelque musique qu'on lui présente; un autre quart-d'heure suffit pour lui apprendre à nommer de même, et sans hésiter, tout intervalle possible, ce qui dépend, comme je l'ai déjà dit, de la connoissance distincte de trois intervalles, de leurs renversemens, et réciproquement du renversement de ceux-ci, qui revient aux premiers. Or, il me semble que l'habitude doit se former bien plus aisément quand l'esprit a fait la moitié de l'ouvrage, et qu'il n'a lui-même plus rien à faire.

Non-seulement les intervalles sont connus par leur genre dans mon systême, mais ils le sont encore par leur espèce. Les tierces et les sixtes sont majeures ou mineures, vous en faites la distinction sans pouvoir vous y tromper; rien n'est si aisé que de savoir une fois que l'intervalle 24 est une tierce mineure; l'intervalle

24

24, une sixte majeure; l'intervalle 3 1, une sixte mineure; l'intervalle 3 1, une tierce majeure, etc. les quartes et les tierces, les secondes, les quintes et les septièmes, justes, diminuées, ou superflues, ne coûtent pas plus à connaître; les signes accidentels embarassent encore moins; et l'intervalle naturel étant connu, il est si facile de déterminer ce même intervalle, altéré par un dièse ou par un bémol, par l'un et l'autre tout-à-la-fois, ou par deux d'une même espèce, que ce serait prolonger le discours inutilement que d'entrer dans ce détail.

Appliquez ma méthode aux instrumens; les avantages en seront frappans. Il n'est question que d'apprendre à former les sept sons de la gamme naturelle, et leurs différentes octaves sur un *ut* fondamental, pris successivement sur les douze cordes (*e*) de l'échelle; ou

(*e*) Je dis les douze cordes, pour n'omettre aucune des difficultés possibles, puisqu'on pourrait se contenter des sept cordes naturelles, et qu'il est rare qu'on établisse la fondamentale d'un ton sur un des cinq sons altérés, excepté, peut-être, le *si* bémol. Il est vrai qu'on y parvient assez fréquemment par la suite de la modulation; mais

plutôt il n'est question que de savoir sur un son donné trouver une quinte, une quarte, une tierce majeure, etc. et les octaves de tout cela, c'est-à-dire, de posséder les connaissances qui doivent être le moins ignorées des musiciens, dans quelque système que ce soit. Après ces préliminaires si faciles à acquérir, et si propres à former l'oreille, quelques mois donnés à l'habitude de la mesure, mettent tout d'un coup l'écolier en état d'exécuter à livre ouvert : mais d'une exécution incomparablement plus intelligente et plus sure que celle de nos simphonistes ordinaires. Toutes les clefs lui seront également familières ; tous les tons auront pour lui la même facilité, et s'il s'y trouve quelque différence, elle ne dépendra jamais que de la difficulté particulière de l'instrument, et non d'une confusion de dièses, de bémols, et de positions différentes, si fâcheuse pour les commençans.

Ajoutez à cela une connaissance parfaite des tons et de toute la modulation, suite nécessaire

alors, quoiqu'on ait changé de ton, la même fondamentale subsiste toujours, et le changement est amené par des altérations particulières.

des principes de ma méthode ; et sur-tout l'universalité des signes, qui rend avec les mêmes notes les mêmes airs dans tous les tons par le changement d'un seul caractère, d'où résulte une facilité de transposer un air en tout autre ton, égale à celle de l'exécuter dans celui où il est noté ; voilà ce que saura en très-peu de temps un simphoniste formé par ma méthode. Toute jeune personne avec les talens et les dispositions ordinaires, et qui ne connaîtrait pas une note de musique, doit, conduite par ma méthode, être en état d'accompagner du clavecin, à livre ouvert, toute musique qui ne passera pas en difficulté celle de nos opéra, au bout de huit mois, et au bout de dix celle de nos cantates.

Or, si dans un si court espace on peut enseigner à la fois assez de musique et d'accompagnement pour exécuter à livre ouvert, à plus forte raison un maître de flûte ou de violon, qui n'aura que la note à joindre à la pratique de l'instrument, pourra-t-il former un élève dans le même temps par les mêmes principes.

Je ne dis rien du chant en particulier, parce qu'il ne me paraît pas possible de disputer la

supériorité de mon système à cet égard, et que j'ai sur ce point des exemples à donner plus forts et plus convaincans que tous les raisonnemens.

Après tous les avantages dont je viens de parler, il est permis de compter pour quelque chose le peu de volume qu'occupent mes caractères, comparés à la diffusion de l'autre musique, et la facilité de noter sans tout cet embarras de papier rayé, où les cinq lignes de la portée ne suffisant presque jamais, il en faut ajouter d'autres à tout moment, qui se rencontrent quelquefois avec les portées voisines ou se mêlent avec les paroles, et causent une confusion à laquelle ma musique ne sera jamais exposée. Sans vouloir en établir le prix sur cet avantage, il ne laisse pas cependant d'avoir une influence à mériter de l'attention; combien sera-t-il commode d'entretenir des correspondances de musique, sans augmenter le volume des lettres? Quel embarras n'évitera-t-on point dans les simphonies et dans les partitions, de tourner la feuille à tout moment? Et quelle ressource d'amusement n'aura-t-on pas de pouvoir porter sur soi des livres et des recueils de musique

comme on en porte de belles-lettres sans se surcharger par un poids ou par un volume embarrassant, et d'avoir, par exemple, à l'opéra un extrait de la musique joint aux paroles, presque sans augmenter le prix ni la grosseur du livre? Ces considérations ne sont pas, je l'avoue, d'une grande importance, aussi ne les donné-je que comme des accessoires; ce n'est, au reste, qu'un tissu de semblables bagatelles qui fait les agrémens de la vie humaine, et rien ne serait si misérable qu'elle, si l'on n'avait jamais fait d'attention aux petits objets.

Je finirai mes remarques sur cet article, en concluant qu'ayant retranché tout d'un coup par mes caractères, les soixante et dix combinaisons que la différente position des clefs et des accidens produit dans la musique ordinaire; ayant établi un signe invariable et constant pour chaque son de l'octave dans tous les tons; ayant établi de même une position très-simple pour les différentes octaves; ayant fixé toute l'expression des sons par les intervalles propres au ton où l'on est; ayant conservé aux yeux la facilité de découvrir du premier regard si les sons montent ou descen-

dent ; ayant fixé le degré de ce progrès avec une évidence que n'a point la musique ordinaire ; et enfin ayant abrégé de plus des trois quarts, et le temps qu'il faut pour apprendre à solfier, et le volume des notes, il reste démontré que mes caractères sont préférables à ceux de la musique ordinaire.

Une seconde question qui n'est guères moins intéressante que la première, est de savoir si la division des temps, que je substitue à celle des notes qui les remplissent, est un principe général plus simple et plus avantageux que toutes ces différences de noms et de figures qu'on est contraint d'appliquer aux notes, conformément à la durée qu'on leur veut donner.

Un moyen sûr pour décider cela, serait d'examiner *à priori* si la valeur des notes est faite pour régler la longueur des temps, ou si ce n'est point, au contraire, par les temps mêmes de la mesure que la durée des notes doit être fixée. Dans le premier cas, la méthode ordinaire serait incontestablement la meilleure, à moins qu'on ne regardât le retranchement de tant de figures comme une compensation suffisante d'une erreur de principe, d'où résulterait de

meilleurs effets. Mais dans le second cas, si je rétablis également la cause et l'effet pris jusqu'ici l'un pour l'autre, et que par-là, je simplifie les règles et j'abrège la pratique, j'ai lieu d'espérer que cette partie de mon système dans laquelle, au reste, on ne m'accusera pas d'avoir copié personne, ne paraîtra pas moins avantageuse que la précédente.

Je renvoie à l'ouvrage dont j'ai déjà parlé, bien des détails que je n'ai pu placer dans celui-ci. On y trouvera, outre la nouvelle méthode d'accompagnement dont j'ai parlé dans la préface, un moyen de reconnaître au premier coup-d'œil les longues tirades de notes en montant ou en descendant, afin de n'avoir besoin de faire attention qu'à la première et à la dernière; l'expression de certaines mesures syncopées qui se trouvent quelquefois dans les mouvemens vifs à trois temps; une table de tous les mots propres à exprimer les différens degrés du mouvement; le moyen de trouver d'abord la plus haute et la plus basse note d'un air et de préluder en conséquence; enfin, d'autres règles particulières qui toutes ne sont toujours que des développemens des principes que j'ai proposés ici; et sur-tout,

un système de conduite pour les maîtres qui enseigneront à chanter et à jouer des instrumens, bien différent dans la méthode, et j'espère dans le progrès, de celui dont on se sert aujourd'hui.

Si donc, aux avantages généraux de mon système, si à tous ces retranchemens de signes et de combinaisons, si au développement précis de la théorie, on ajoute les utilités que ma méthode présente pour la pratique; ces embarras de lignes et de portées tous supprimés; la musique rendue si courte à apprendre, si facile à noter, occupant si peu de volume, exigeant moins de frais pour l'impression, et par conséquent, coûtant moins à acquérir; une correspondance plus parfaite établie entre les différentes parties, sans que les sauts d'une clef à l'autre soient plus difficiles que les mêmes intervalles pris sur la même clef; les accords et le progrès de l'harmonie offerts avec une évidence à laquelle les yeux ne peuvent se refuser; le ton nettement déterminé; toute la suite de la modulation exprimée, et le chemin que l'on a suivi, et le point où l'on est arrivé, et la distance où l'on est du ton principal; mais sur-tout l'extrême simplicité

des principes, jointe à la facilité des règles qui en découlent; peut-être trouvera-t-on dans tout cela de quoi justifier la confiance avec laquelle j'ose présenter ce projet au public.

MENUET DE DARDANUS.

Re 3, Volez plaisirs, volez, Amour prête-leur tes char--
|d 3, 4 3, 2 3 | 4, ·, 3 | 2, 3 2, 1 2 | 3, ·,

mes, ré-pa-re les al-larmes qui nous ont troublés.
d 2 | 1, 2 1, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, 1 | 7 c

Que ton empire est doux, viens, viens, nous voulons
c 5 c, 4 3, 4 5 | 6 | 4 | 5 | 1, 3 2,

tous sentir tes coups, enchaîne-nous; mais ne te sers
d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6

que de ces chaînes dont les peines sont des bienfaits.
c 7 1 2 | 3 4, 5 6, 7 1 | 4, 5, 7 | 1 d.

CARILLON MILANAIS,

EN TRIO.

Ut

	3	Cam-pana che so-na da lu to è da fes - - -
1er. dessus.		c » 3 | 6, 7, i | 7, 6, 5 | 6, 7, i | ·, 2, 7 | i, 2, 3 |
		Campana che
2e. dessus.		c » o | [illegible] | [illegible] | [illegible] | ·, ·, 3 | 6, 7, i |
Basse.		b » o | [illegible] | [illegible] | [illegible] | · | [illegible] |

- - - - - - - - - - - - ta Fa
d 2, 1, 7 | i, 2, 3 | ·, 2, 1 | ·, 7, o | | 4 |
so-na da lu to è da fes-ta Fa
d 7, 6, ♯ | 6, 7, i | ·, 7, 6 | 6, ♯, o | · | 2 |
Fa romper la tes - - - -
b o | · | | ·, ·, 3 | 6, 7, i | 2, 3, 4 |

romper la tes - - - - - - ta, din di ra din di
d 4, 3, 2 | 3 | ·4, 5, 3 | ·, 2, 5 | 5, 4, 3 | 2,
romper la tes - - - - - - ta, din di ra din di
d 2, 1, 7 | i | ·2, 3, 1 | ·, 7, 3 | 3, 2, 1 | 7,
- - - - - - - - - - - - - - ta | don
b 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | ·, 2, 1 | 5, 5; o | | 5,

ra din di ra din don don don, dan di ra din
d 3, 1 | 5, 4, 3 | 2 | 3 | · 4, · , 3 | 4 . 3 , 2 ||

ra din di ra din · don don don, dan di ra din
d 1, 2 | 3, 2, 1 | 7 | 1 | 2, · , 1 | 2, 1 . 7 |

don don don don dan di ra din
b ·· , ·· | .5 | 5 | 1 | 6, · , 1 | 4, 2, .5 |

don don don.
d 3 | 3 | 3, · , d ※

don don ·don.
d 1 | 1 | 1, · , d ※

don don don don don don ·don.
b 1, 3, 5 | 1, 5, 3 | 1, · , b ※

```
  Cam-pa-na   che   so-na   da        lu - - - - - - - - to è da  fes-
d 5 | 5, 3 2, 3 4 | 5, 3 2, 3 4 |     5         |  ·, 4, 3 | 4,
  Cam-pa-na   che   so-na   da        lu - - - - - - - - to è da  fes-
d 3 | 3, 1 7, 1 2 | 3, 1 7, 1 2 |     3         |  ·, 2, * | 2,
                                          Fa     romper la  tes-
b o |       .      |       .      | ·, ·, 6 | 6, 6, 6 | 2,

  - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - ta, din   di
d 2 1, 2 3 | 4, 2 1, 2 3 |   4    | ·, 3, 2 | 3, 3, 3 | 3,
  - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - ta, din   di
d 7 6, 7 1 | 2, 7 6, 7 1 |   2    | ·, 1, 7 | 1, 1, 1 | 1,
  - - ta                        Faromperla  tes - ta
c   2, o |      o        | ·, ·, 5 | 5, 5, 5 | 1, 1, o | :,
```

ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-
d 2, 1 | 7, i, 2 | 3, 2, 1 | 7, ·, 3 | 3, 2, 3 | 4,
ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-
d 7, 6 | 5, 6, 7 | i, 7, 6 | 5, ·, i | i, 7, i | 2,
don don don, Fa romper la tes-
b o, · | 3 | 3 | 3, ·, 3 | 6, 7, i | 2,

d ·, · | ·5, 4 3, 4 2 | 3 | ·4, 3 2, 3 1 | 2 |
d ·, · | ·3, 2 1, 2 7 | i | ·2, 1 7, i 6 | 7 |
b 3, 4 | 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | 4, 5, 6 | 7, i, 2 |

```
  - - - - - - - -   ta din      di ra din    di ra din    di ra din
d · 3, 2 1, 2 7 | 1, 1, 3 | 3, 2, 1 | 7, 1, 2 | 3, 2, 1 |
  - - - - - - - -   ta din      di ra din    di ra din    di ra din
d · 1, 7 6, 7 ϟ | 6, 6, 1 | 1, 7, 6 | ϟ, 6, 7 | 1, 7, 6 |
  - - - - - - - -   ta                         don          don
b   3, 4, ϟ | 6, 6, o |   1   |   3   |   3   |

   don   don   don   dan   di ra din   don    don    don.
d   7  |  1  | 2, ·, 1 | 2, 1, 7 |  1  |  1  | 1, ·, d ||
   don   don   don   dan   di ra din   don    don    don.
d   ϟ  |  6  | 7, ·, 6 | 7, 6, ϟ |  6  |  6  | 6, ·, d ||
   don   don   don   dan   di ra dindondondondondondon don.
b   3  |  6  | 4, ·, 1 | 4, 2, 3 | 6, 1, 3 | 6, 3, 1 | 6, ·, b ||
```

ARIETTE DES TALENS LYRIQUES.

Vivement.

Mi

Symphonie. 2 { c o . 5, 5 . i | 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 . 2, 1 2 3 4 |

Basse-continue. { b o . 1, 3 1 | 5 5, 7 5 | i 1, 1 1 |

{ c 5 1 5, · 6 * 5 | 6 5 6, · 7 i 6 | 2 5 2, · 7 | 3 3 2, 1 7 6 5 |

{ b 7 7, 7 7 | 6 6, 6 6 | 5 5, 7 5 | i 1, 3 1 |

c * 6 2, o 2 6 1 | 7 2 5 7, 6 1 * 6 | 7 2 5 6, 6 · 5 6 |
b 2 2, * 2 | 5, * 2 | 5 5, * 2 |

c 7 2 5 6, 6 · 5 6 | 7 2 5 6, 6 · 5 6 | 5 7 5, 2 5 7 2 |
a 5, * 2 | 5 7 1, 2 2 | 5 7 5, 2 5 7 2 |

c 5, o 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 |
b 5 5 4, 3 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 5 3 | 4 4, 4 4 |

c 5 1 1, · 5 3 | 6 6, · 7 1 | 2 1, · 7 6 | 7 6, 5 5 2 4 |
a 1, o 3 | 4 4, 4 4 | * *, * * | 5 5, 7 5 |

d 3 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 |
b 1 1, 7 5 | 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

L'ob-jet qui
d 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 || b, o 5 | 5, · 1 |
b 1, 4 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1, o | o 1, 3 1 |

rè - - - - - - - - - - - - - - gne dans mon
c 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 · 2, 1 2 3 4 | 5, · 6 5 | 6 · 7, i · 6 |
b 5 5, 7 5 | i 1, 1 1 | 7 7, 7 7 | 6 6, 6 6 |

a - me des mor - tels et des dieux doit ê - tre le vain -
b 2, 2 1 7 | i, 1 · 2 | 3, · 1 | 6, 6 6 7 |
a 5, · 4 | 3, · 2 | 1, · 4 | 2, 2 |

c o, · 5 3 | 6 4 1 i, · 4 6 | 5 1 i, · 5 3 |
- - queur, chaque ins -
b 5, o | | ·, 5 5 |
a 5 5 4, 3 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 |

c 6 4 i 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 | 6 6 4, 7 7 5 | i 3 1, 5 i 3 5 |
tant il m'en - flam - - - - - - - - - - - - me
b 6, 7, i | 5, 6 5 | 5, · 4 3 | 3 |
a 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 | 2 2, 5 5 | 1, o |

c 1, o | o 4 3, 2 4 6 i | 7 2 5, o | · | · 2 5 7,
d'u-ne nou - vel - - - - le ar - - - - deur il m'en - flam - -
b 6, 6 5 | 5, 4 3 | 2 | 2 ; 2 | 2,
a 4, · 5 | 6, · 4 | 5 | o | · 5,

c, 6 1 ♯ 6 | 7 2 5 6, 6 · 5 6 | 7 2 5 6, 6 · 5 6 | 7 2 7,
- - - - - - - - me il m'en - - flam -
c, · | · , 2 0 | 2 , 2 | 5,
b, ♯ 2 | 5 5, ♯ 2 | 5 5, ♯ 2 | 7,

c, 5 7 2 5 | 3 · ♯, ♯ · 3 ♯ | 5 2 2, 0 | 0 2,
- -
b, · 6 ♯ 5 | 6 5 ♯ 5, 6 7 5 6 | 7 2 5 7, 6 1 ♯ 6 | 7 2 5 6,
a, · | 1, 2 | 5 5, ♯ 2 | 5 5

d, 2 | o | o 3 2, 1 7 6 5 | 1 1 7,

\- -

b, 6 · 5 6 | 7 1 7 1, 2 3 1 2 | 3 | ·,

a, ✱ 2 | 5, 7 | 1, 1 7 | 6,

c, 6 5 ✱ 3 | ✱, 2 · 5 | 5, ✱ · 5 | 5, · 2 7 | 3 3 1, ✱ ✱ 2 |

\- - me d'u-ne nou-vel - le ar - - - deur

c, 3 o | 6, 7 · 1 | 7, 6 · 5 | 5 | o |

a, o 6 | 2, 5 · 1 | 2, 2 | 5, · 7 | 1, 2

b 5 ✱ 3, 2 3 1 2 | 7 6 5, 2 ✱ | 5 | o 1 7, 6 5 4 3 |

l'ob - jet qui

b o | | ·, o · 5 | 5, · 1 |

b 3, ✱ · 3 4 | 5 1, 2 2 | 5 5 4, 3 4 3 2 | 1 1, 3 1 |

c 2, o · 5 | 5 3 1, 1 3 1 | 5 7 5, 2 | · 1 6,

rè - - - - - - - - - - - - - - - - - - - gne

c 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 · 2, 1 2 3 4 | 5, · 6 ✱ 5 | 6 · 7,

b 5, · 5 | 1 1, 1 1 | 7 7, 7 7 | 6 6,

c, ✱ 1 6 | 5 5 2, 5 2 7 2 | 5 | 5 1 3, 5 |

dans mon a - - - me des mor - tels et des dieux doit

b, 1 · 6 | 2, 2 1 7 | 1, 1 · 2 | 3, · 1 |

a, 6 6 | 5, 4 | 3, · 2 | 1, · 6 |

d ·, 5 · ✱ | 5 5 2, 7 5 2 7 | 5, o | ·, · 2 6 7 |

ê - tre le vain - - queur. Chaque ins-tant il m'en-

b 6 · 6, 6 2 | 7 | o, 2 3 | 4, 4 5 |

x 2, 2 | 5 | o, · 5 | 2 2, o 2 |

b 1, · 2 1 2 | 3 5 3, 1 | · 5 3, 5 | · 4 1, 4 3 | 2 5 1, 6 |
flam -
b 3, · 4 3 4 | 5, · 6 5 6 | ᵡ, · 1 5 ᵡ | 6, 6 7 | 1, · 2 6 1 |
a 6 6, o 6 | 3, o | 3 3, 3 3 | 4, o | ✻ ✻, ✻ ✻ |

d · 4 1, 5 | · 4 3, 4 | · 3 2, 2 · 3 | 7 2 5, 2 7 5 2 | 7, 1 |
- - me d'u-ne nou - vel - le ar - - - - - - deur il m'en-
c 7, 5 | 6, 7 1 | 1, 7 1 | 2 | 4, 3 |
b 5, 3 | 4, · 3 2 | 5, · 1 | 5 | o |

c 5 | o 5 1 3, 2 5 7 2 | 5 5 1 2, 2 · 1 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 |

flam - - - - - - - me il m'en - -

c 2, · 5 | 5 | o | 5, 5 |

a 5, 4 | 3 1, 7 5 | 1 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

d 3 5 3, 1 3 5 1 | 6 · 7, 7 · 6 7 | 1 5 5, o |

- flam - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

b 1, · 2 7 1 | 2 1 7 1, 2 3 1 2 | 3 5 1 3, 2 4 7 2 |

a 3 | 4, 5 | 1 1, 7 5 |

c o 5, 5 | o, 5 | · 6 5, 4 3 2 1 | 4 |

- - - - - - - - - - - - - - me il m'en -

c 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 3 4 3, 1 2 5 x | 6, 6 o | 1, 1 |

b 1 1, 7 5 | 1, 1 | 4, 6 | · 1 7, 6 5 4 3 |

d o 6 5, 4 3 2 1 | 7 2 1, 7 1 7 6 | 5 | 2, 3 · 4 |

- - flam - - - - - - - - - - - - me d'une nou-

c 4 | · | ·, 4 o | 7, 5 · 1 |

b 2 | 5 | o 5 6, 7 1 2 3 | 4, 3 · 1 |

d 3, 2 · 1 | 1, o 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 |
- vel - le ar - - - deur.
c 1, 7 · 1 | 1 | o | · |
b 5, 5 | 1 1, 1 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 |

c 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 | 6 6, 7 1 | 2 1, · 7 6 |
a 4 4, 4 4 | 1, o | 4 4, 4 4 | 4 4, 4 4 |

c 7 6, 5 5 2 4 | 3 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 |
a 5, o | o 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

d 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.
a 1 1, 7 5 | 1, 4 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.

Je m'aban - don - - ne à mon a - mour ex - - trê - me, et je

c o · 3, 3 6 | ♯ | 6, 7 · 1 | 2, · 7 | 1 | 6, 1 · 2 |

a 6, 1 6 | 3, 2 | 1, 2 · 1 | 7, 3 | 6 | o, 6 |

c o | · 3 6 1, 7 3 ♯ 7 | 1 3 6 7, 7 · 6 7 | 1 3 6 7,

fixe à ja - - - - - - mais - - - - - - - - - - - - - -

c 7, 7 · 6 | 3 | | ,

b 5, 4 | 3 6, ♯ 3 | 6 6, ♯ 3 | 6,

c, 7 · 6 7 | i 3 1, 6 i 4 3, 1 · 3 | 3 | 5 5, 5 5 |

mes plai - sirs en ces lieux : c'est où l'on

c, 7 · i | 7, · 6 5 | 5, 4 · 3 | 3 | i, 1 · 5 |

a, 5 | 6 | 7, 7 | 3 | 3 3, 3 3 |

c 5 5, 4 3 | 2, o | · | 7 7 7 7 | 3 | 6,

ai - - me que sont les cieux : c'est où l'on ai-me que

b 6, 6 o | 2, · 1 2 | 7 | 3, · 3 7 | i, 1 o | 2,

b 4, o | 4 4, 4 4 | 5, o | 4 4, 4 4 | 6, 5 | 4,

c, · 6 7 | 5 | o · 5, 5 · i | 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 i 7, 6 5 4 3 |

sont les cieux. L'ob - - jet qui

c, · 1 2 | 3 | o | ·, · 5 | 5, · i |

b, · | 3 | • | o 5, 7 5 | i 1, 3 1 |

ESSAI

ESSAI

SUR

L'ORIGINE

DES LANGUES,

Où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale.

ESSAI
SUR L'ORIGINE
DES LANGUES.

CHAPITRE PREMIER.

Des divers moyens de communiquer nos pensées.

La parole distingue l'homme entre les animaux ; le langage distingue les nations entr'elles ; on ne connaît d'où est un homme qu'après qu'il a parlé. L'usage et le besoin font apprendre à chacun la langue de son pays ; mais qu'est-ce qui fait que cette langue est celle de son pays et non pas d'un autre ? Il faut bien remonter, pour le dire, à quelque raison qui tienne au local, et qui soit antérieure aux mœurs mêmes : la parole étant la première institution sociale ne doit sa forme qu'à des causes naturelles.

Sitôt qu'un homme fut reconnu par un autre pour un être sentant, pensant et sem-

blable à lui, le désir ou le besoin de lui communiquer ses sentimens et ses pensées, lui en fit chercher les moyens. Ces moyens ne peuvent se tirer que des sens, les seuls instrumens par lesquels un homme puisse agir sur un autre. Voilà donc l'institution des signes sensibles pour exprimer la pensée. Les inventeurs du langage ne firent pas ce raisonnement, mais l'instinct leur en suggéra la conséquence.

Les moyens généraux, par lesquels nous pouvons agir sur les sens d'autrui, se bornent à deux, savoir, le mouvement et la voix. L'action du mouvement est immédiate par le toucher ou médiate par le geste; la première ayant pour terme la longueur du bras, ne peut se transmettre à distance, mais l'autre atteint aussi loin que le rayon visuel. Ainsi restent seulement la vue et l'ouïe pour organes passifs du langage entre des hommes dispersés.

Quoique la langue du geste et celle de la voix soient également naturelles, toutefois la première est plus facile et dépend moins des conventions: car plus d'objets frappent nos yeux que nos oreilles, et les figures ont plus de variété que les sons; elles

elles sont aussi plus expressives, et disent plus en moins de temps. L'amour, dit-on, fut l'inventeur du dessin. Il put inventer aussi la parole, mais moins heureusement. Peu content d'elle, il la dédaigne, il a des manières plus vives de s'exprimer. Que celle qui traçait avec tant de plaisir l'ombre de son amant lui disait de choses! Quels sons eût-elle employés pour rendre ce mouvement de baguette !

Nos gestes ne signifient rien que notre inquiétude naturelle ; ce n'est pas de ceux-là que je veux parler. Il n'y a que les Européens qui gesticulent en parlant : on dirait que toute la force de leur langue est dans leurs bras ; ils y ajoutent encore celle des poumons, et tout cela ne leur sert de guère. Quand un Franc s'est bien démené, s'est bien tourmenté le corps à dire beaucoup de paroles, un Turc ôte un moment la pipe de sa bouche, dit deux mots à demi-voix, et l'écrase d'une sentence.

Depuis que nous avons appris à gesticuler, nous avons oublié l'art des pantomimes ; par la même raison qu'avec beaucoup de belles grammaires nous n'entendons plus les symboles des Égytiens. Ce que

les anciens disaient le plus vivement, ils ne l'exprimaient pas par des mots, mais par des signes; ils ne le disaient pas, ils le montraient.

Ouvrez l'histoire ancienne vous la trouverez pleine de ces manières d'argumenter aux yeux, et jamais elles ne manquent de produire un effet plus assuré que tous les discours qu'on aurait pu mettre à la place. L'objet offert avant de parler, ébranle l'imagination, excite la curiosité, tient l'esprit en suspens et dans l'attente de ce qu'on va dire. J'ai remarqué que les Italiens et les Provencaux, chez qui pour l'ordinaire le geste précède le discours, trouvent ainsi le moyen de se faire mieux écouter et même avec plus de plaisir. Mais le langage le plus énergique est celui où le signe a tout dit avant qu'on parle. *Tarquin*, *Trasibule*, abattant les têtes des pavots, *Alexandre* appliquant son cachet sur la bouche de son favori, *Diogène*, se promenant devant *Zénon*, ne parlaient-ils pas mieux qu'avec des mots? Quel circuit de paroles eût aussi bien exprimé les mêmes idées? *Darius* engagé dans la Scythie avec son armée, reçoit de la part du roi des Scythes une grenouille,

un oiseau, une souris et cinq flèches : le héraut remet son présent en silence et part. Cette terrible harangue fut entendue, et *Darius* n'eut plus que grande hâte de regagner son pays comme il put. Substituez une lettre à ces signes, plus elle sera menaçante, moins elle effrayera ; ce ne sera plus qu'une gasconnade dont *Darius* n'aurait fait que rire.

Quand le lévite d'Ephraïm voulut venger la mort de sa femme, il n'écrivit point aux tribus d'Israël ; il divisa le corps en douze pièces et les leur envoya. A cet horrible aspect, ils courent aux armes, en criant tout d'une voix : *non, jamais rien de tel n'est arrivé dans Israël, depuis le jour que nos pères sortirent d'Egypte jusqu'à ce jour.* Et la tribu de *Benjamin* fut exterminée. (*a*) De nos jours l'affaire tournée en plaidoyers, en discussions, peut-être en plaisanteries, eût traîné en longueur, et le plus horrible des crimes fût enfin demeuré impuni. Le roi *Saül*, revenant du labourage, dépeça de même les bœufs de sa char-

(*a*) Il n'en resta que six cens hommes sans femmes ni enfans.

rue et usa d'un signe semblable pour faire marcher Israël au secours de la ville de Jabès. Les prophètes des Juifs, les législateurs des Grecs offrant souvent au peuple des objets sensibles, lui parlaient mieux par ces objets, qu'ils n'eussent fait par de longs discours; et la manière dont *Athénée* rapporte que l'orateur *Hypéride* fit absoudre la courtisanne *Phryné*, sans alléguer un seul mot pour sa défense, est encore une éloquence muette dont l'effet n'est pas rare dans tous les temps.

Ainsi l'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles : il n'y a personne qui ne sente la vérité du jugement d'*Horace* à cet égard. On voit même que les discours les plus éloquens sont ceux où l'on enchâsse le plus d'images, et les sons n'ont jamais plus d'énergie que quand ils sont l'effet des couleurs.

Mais lorsqu'il est question d'émouvoir le cœur et d'enflammer les passions, c'est toute autre chose. L'impression successive du discours, qui frappe à coups redoublés, vous donne bien une autre émotion que la présence de l'objet même, où d'un coup-d'œil vous avez tout vu. Supposez une situation

de douleur parfaitement connue, en voyant la personne affligée, vous serez difficilement ému jusqu'à pleurer ; mais laissez-lui le temps de vous dire tout ce qu'elle sent, et bientôt vous allez fondre en larmes. Ce n'est qu'ainsi que les scènes de tragédie font leur effet. (*b*). La seule pantomime sans discours vous laissera presque tranquille ; le discours sans geste vous arrachera des pleurs. Les passions ont leurs gestes, mais elles ont aussi leurs accens, et ces accens qui nous font tressaillir, ces accens auxquels on ne peut dérober son organe, pénètrent par lui jusqu'au fond du cœur, y portent malgré nous les mouvemens qui les arrachent, et nous font sentir ce que nous entendons. Concluons que les signes visibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les sons.

Ceci me fait penser que si nous n'avions jamais eu que des besoins physiques, nous

(*b*) J'ai dit ailleurs pourquoi les malheurs feints nous touchent bien plus que les véritables. Tel sanglotte à la tragédie, qui n'eût de ses jours pitié d'aucun malheureux. L'invention du théâtre est admirable pour enorgueillir notre amour-propre de toutes les vertus que nous n'avons point.

aurions fort bien pu ne parler jamais, et nous entendre parfaitement par la seule langue du geste. Nous aurions pu établir des sociétés peu différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui, ou qui même auraient marché mieux à leur but : nous aurions pu instituer des loix, choisir des chefs, inventer des arts, établir le commerce, et faire, en un mot, presque autant de choses que nous en fesons par le secours de la parole. La langue épistolaire des Salams (*c*) transmet, sans crainte des jaloux, les secrets de la galanterie orientale à travers les harems les mieux gardés. Les muets du grand-seigneur s'entendent entr'eux, et entendent tout ce qu'on leur dit par signes, tout aussi bien qu'on peut le dire par le discours. Le sieur *Pereyre*, et ceux qui, comme lui, apprennent aux muets, non-seulement à parler mais à savoir ce qu'ils disent, sont bien forcés de leur apprendre auparavant une autre langue non moins compliquée à l'aide

(*c*) Les Salams sont des multitudes de choses les plus communes, comme une orange, un ruban, du charbon etc., dont l'envoi forme un sens connu de tous les amans dans les pays où cette langue est en usage.

de laquelle ils puissent leur faire entendre celle-là.

Chardin dit qu'aux Indes les facteurs se prenant la main l'un à l'autre, et modifiant leurs attouchemens d'une manière que personne ne peut appercevoir, traitent ainsi publiquement, mais en secret, toutes leurs affaires, sans s'être dit un seul mot. Supposez ces facteurs aveugles, sourds et muets, ils ne s'entendront pas moins entr'eux. Ce qui montre que des deux sens par lesquels nous sommes actifs, un seul suffirait pour nous former un langage.

Il paraît encore par les mêmes observations, que l'invention de l'art de communiquer nos idées, dépend moins des organes qui nous servent à cette communication, que d'une faculté propre à l'homme, qui lui fait employer ses organes à cet usage, et qui, si ceux-là lui manquaient, lui en ferait employer d'autres à la même fin. Donnez à l'homme une organisation tout aussi grossière qu'il vous plaira; sans doute il acquerra moins d'idées; mais pourvu seulement qu'il y ait entre lui et ses semblables quelque moyen de communication, par lequel l'un puisse agir, et l'autre sentir, ils parviendront à se

communiquer enfin tout autant d'idées qu'ils en auront.

Les animaux ont pour cette communication une organisation plus que suffisante, et jamais aucun d'eux n'en a fait cet usage Voilà, ce me semble, une différence bien caractéristique. Ceux d'entr'eux qui travaillent et vivent en commun, les castors, les fourmis, les abeilles, ont quelque langue naturelle pour s'entrecommuniquer, je n'en fais aucun doute. Il y a même lieu de croire que la langue des castors et celle des fourmis sont dans le geste, et parlent seulement aux yeux. Quoi qu'il en soit, par cela même que les unes et les autres de ces langues sont naturelles, elles ne sont pas acquises; les animaux qui les parlent les ont en naissant, ils les ont tous, et par tout la même, ils n'en changent point, ils n'y font pas le moindre progrès. La langue de convention n'appartient qu'à l'homme. Voilà pourquoi l'homme fait des progrès, soit en bien, soit en mal, et pourquoi les animaux n'en font point. Cette seule distinction paraît mener loin : on l'explique, dit-on, par la différence des organes. Je serais curieux de voir cette explication.

CHAPITRE II.

Que la première invention de la parole ne vient pas des besoins, mais des passions.

Il est donc à croire que les besoins dictèrent les premiers gestes, et que les passions arrachèrent les premières voix. En suivant, avec ces distinctions, la trace des faits, peut-être faudrait-il raisonner sur l'origine des langues tout autrement qu'on n'a fait jusqu'ici. Le génie des langues orientales les plus anciennes qui nous soient connues dément absolument la marche didactique qu'on imagine dans leur composition. Ces langues n'ont rien de méthodique et de raisonné ; elles sont vives et figurées. On nous fait du langage des premiers hommes des langues de géomètres ; et nous voyons que ce furent des langues de poëtes.

Cela dut être. On ne commença pas par raisonner, mais par sentir. On prétend que les hommes inventèrent la parole pour exprimer leurs besoins ; cette opinion me paraît insoutenable. L'effet naturel des premiers besoins,

fut d'écarter les hommes et non de les rapprocher. Il le fallait ainsi pour que l'espèce vînt à s'étendre, et que la terre se peuplât promptement, sans quoi le genre humain se fût entassé dans un coin du monde, et tout le reste fut demeuré désert.

De cela seul il suit, avec évidence, que l'origine des langues n'est point due aux premiers besoins des hommes, il serait absurde que de la cause qui les écarte, vînt le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine ? des besoins moraux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colére, qui leur ont arraché les premières voix. Les fruits ne se dérobent point à nos mains, on peut s'en nourrir sans parler, on poursuit en silence la proie dont on veut se repaître; mais pour émouvoir un jeune cœur, pour repousser un aggresseur injuste, la nature dicte des accents, des cris, des plaintes : voilà les plus anciens mots inventés, et voilà pourquoi les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques. Tout ceci n'est pas vrai, sans distinction, mais j'y reviendrai ci-après.

CHAPITRE III.

Que le premier langage dut être figuré.

Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme, furent des passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier. On n'appela les choses de leur vrai nom, que quand on les vit sous leur véritable forme. D'abord on ne parla qu'en poësie ; on ne s'avisa de raisonner que long-temps après.

Or, je sens bien qu'ici le lecteur m'arrête, et me demande comment une expression peut être figurée avant d'avoir un sens propre, puisque ce n'est que dans la translation du sens que consiste la figure ? Je conviens de cela ; mais pour m'entendre, il faut substituer l'idée que la passion nous présente, au mot que nous transposons ; car on ne transpose les mots que parce qu'on transpose aussi les idées ; autrement le langage figuré ne signifierait rien. Je réponds donc par un exemple.

Un homme sauvage en rencontrant d'autres, se sera d'abord effrayé. Sa frayeur lui aura fait voir ces hommes plus grands et plus forts que lui-même; il leur aura donné le nom de *Géans*. Après beaucoup d'expériences il aura reconnu que ces prétendus géans n'étant ni plus grands, ni plus forts que lui, leur stature ne convenait point à l'idée qu'il avoit d'abord attachée au mot de géant. Il inventera donc un autre nom commun à eux et à lui, tel par exemple, que le nom d'*homme*, et laissera celui de *Géant* à l'object faux qui l'avait frappé durant son illusion. Voilà comment le mot figuré naît avant le mot propre, lorsque la passion nous fascine les yeux, et que la première idée qu'elle nous offre n'est pas celle de la vérité. Ce que j'ai dit des mots et des noms est sans difficulté pour les tours de phrases. L'image illusoire offerte par la passion, se montrant la première, le langage qui lui répondait fut aussi le premier inventé; il devint ensuite métaphorique quand l'esprit éclairé, reconnaissant sa première erreur, n'en employa les expressions que dans les mêmes passions qui l'avaient produite.

CHAPITRE IV.

Des caractères distinctifs de la première langue, et des changemens qu'elle dut éprouver.

Les simples sons sortent naturellement du gosier, la bouche est naturellement plus ou moins ouverte ; mais les modifications de la langue et du palais qui font articuler, exigent de l'attention, de l'exercice ; on ne les fait point sans vouloir les faire, tous les enfans ont besoin de les apprendre, et plusieurs n'y parviennent pas aisément. Dans toutes les langues les exclamations les plus vives sont inarticulées ; les gémissemens sont de simples voix ; les muets, c'est-à-dire, les sourds, ne poussent que des sons inarticulés : le père Lami ne conçoit pas même que les hommes en eussent pu jamais inventer d'autres, si Dieu ne leur eût expressément appris à parler. Les articulations sont en petit nombre, les sons sont en nombre infini, les accens qui les marquent peuvent se multiplier de même ; toutes les notes de la musique

sont autant d'accens ; nous n'en avons, il est vrai, que trois ou quatre dans la parole, mais les Chinois en ont beaucoup davantage ; en revanche ils ont moins de consonnes. A cette source de combinaisons, ajoutez celle des temps ou de la quantité, et vous aurez non-seulement plus de mots, mais plus de syllabes diversifiées que la plus riche des langues n'en a besoin.

Je ne doute point qu'indépendamment du vocabulaire et de la syntaxe, la première langue, si elle existait encore, n'eût gardé des caractères originaux qui la distingueraient de toutes les autres. Non-seulement tous les tours de cette langue devraient être en images, en sentimens, en figures; mais dans sa partie mécanique elle devrait répondre à son premier objet, et présenter au sens, ainsi qu'à l'entendement, les impressions presque inévitables de la passion qui cherche à se communiquer.

Comme les voix naturelles sont inarticulées, les mots auraient peu d'articulations ; quelques consonnes interposées effaçant l'hiatus des voyelles, suffiraient pour les rendre coulantes et faciles à prononcer. En revanche les sons seraient très-variés et la diversité

des accens multiplierait les mêmes voix ; la quantité, le rhythme, seraient de nouvelles sources de combinaisons ; en sorte que les voix, les sons, l'accent, le nombre, qui sont de la nature, laissant peu de chose à faire aux articulations qui sont de convention, l'on chanterait au lieu de parler ; la plupart des mots radicaux seraient des sons imitatifs, ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets : l'onomatopée s'y ferait sentir continuellement.

Cette langue aurait beaucoup de synonymes pour exprimer le même être par ses différens rapports ; (*d*) elle aurait peu d'adverbes et de mots abstraits pour ces mêmes rapports. Elle aurait beaucoup d'augmentatifs, de diminutifs, de mots composés, de particules explétives, pour donner de la cadence aux périodes et de la rondeur aux phrases ; elle aurait beaucoup d'irrégularités et d'anomalies ; elle négligerait l'analogie grammaticale pour s'attacher à l'euphonie, au nombre, à l'harmonie, et à la beauté des

(*d*) On dit que l'Arabe a plus de mille mots différens pour dire *un chameau*, plus de cent pour dire *un glaive* etc.

sons : au lieu d'argumens elle aurait des sentences, elle persuaderait sans convaincre, elle ressemblerait à la langue chinoise, à certains égards ; à la grecque, à d'autres ; à l'arabe, à d'autres. Etendez ces idées dans toutes leurs branches, et vous trouverez que le Cratyle de *Platon* n'est pas si ridicule qu'il paraît l'être.

CHAPITRE V.

De l'Ecriture.

Quiconque étudiera l'histoire et le progrès des langues, verra que plus les voix deviennent monotones, plus les consonnes se multiplient, et qu'aux accens qui s'effacent, aux quantités qui s'égalisent, on supplée par des combinaisons grammaticales et par de nouvelles articulations ; mais ce n'est qu'à force de temps que se font ces changemens. A mesure que les besoins croissent, que les affaires s'embrouillent, que les lumières s'étendent, le langage change de caractère : il devient plus juste et moins passionné ; il substitue aux sentimens les idées ; il ne parle

plus au cœur, mais à la raison. Par-là même l'accent s'éteint; l'articulation s'étend, la langue devient plus exacte, plus claire, mais plus traînante, plus sourde, et plus froide. Ce progrès me paraît tout-à-fait naturel.

Un autre moyen de comparer les langues et de juger de leur ancienneté, se tire de l'écriture, et cela en raison inverse de la perfection de cet art. Plus l'écriture est grossière, plus la langue est antique. La première manière d'écrire n'est pas de peindre les sons, mais les objets mêmes, soit directement, comme fesaient les Mexicains, soit par des figures allégoriques, comme firent autrefois les Egyptiens. Cet état répond à la langue passionnée, et suppose déjà quelque société et des besoins que les passions ont fait naître.

La seconde manière est de représenter les mots et les propositions par des caractères conventionnels, ce qui ne peut se faire que quand la langue est tout-à-fait formée et qu'un peuple entier est uni par des lois communes; car il y a déjà ici double convention; telle est l'écriture des Chinois, c'est-

là véritablement peindre les sons et parler aux yeux.

La troisième est de décomposer la voix parlante à un certain nombre de parties élémentaires, soit vocales, soit articulées, avec lesquelles on puisse former tous les mots et toutes les syllables imaginables. Cette manière d'écrire, qui est la nôtre, a dû être imaginée par des peuples commerçans, qui voyageant en plusieurs pays, et ayant à parler plusieurs langues, furent forcés d'inventer des caractères qui pussent être communs à toutes. Ce n'est pas précisément peindre la parole, c'est l'analyser.

Ces trois manières d'écrire répondent assez exactement aux trois divers états, sous lesquels on peut considérer les hommes rassemblés en nations. La peinture des objets convient aux peuples sauvages; les signes des mots et des propositions aux peuples barbares; et l'alphabet aux peuples policés.

Il ne faut donc pas penser que cette dernière invention soit une preuve de la haute antiquité du peuple inventeur. Au contraire, il est probable que le peuple qui l'a trouvée avait en vue une communication plus facile

avec d'autres peuples parlant d'autres langues, lesquels du moins étaient ses contemporains, et pouvaient être plus anciens que lui. On ne peut pas dire la même chose des deux autres méthodes. J'avoue, cependant que si l'on s'en tient à l'histoire et aux faits connus, l'écriture par alphabet paraît remonter aussi haut qu'aucune autre. Mais il n'est pas surprenant que nous manquions de monumens des temps où l'on n'écrivait pas.

Il est peu vraisemblable que les premiers qui s'avisèrent de résoudre la parole en signes élémentaires, aient fait d'abord des divisions bien exactes. Quand ils s'apperçurent ensuite de l'insuffisance de leur analyse, les uns, comme les Grecs, multiplièrent les caractères de leur alphabet, les autres se contentèrent d'en varier le sens ou le son par des positions ou combinaisons différentes. Ainsi paraissent écrites les inscriptions des ruines de Tchelminar, dont *Chardin* nous a tracé des Ectypes. On n'y distingue que deux figures ou caractères, (*c*) mais de diverses grandeurs

(*c*) » Des gens s'étonnent, » dit *Chardin*, » que « deux figures puissent faire tant de lettres, mais « pour moi je ne vois pas là de quoi s'étonner si « fort, puisque les lettres de notre alphabet, qui

et posés en différens sens. Cette langue inconnue et d'une antiquité presque effrayante, devait pourtant être alors bien formée, à en juger par la perfection des arts qu'annoncent la beauté des caractères, (*f*) et les monumens

« sont au nombre de vingt-trois, ne sont pourtant « composées que de deux lignes, la droite et la « circulaire, c'est-à-dire qu'avec un C et un I, « on fait toutes les lettres qui composent nos « mots.

(*f*) « Ce caractère paraît fort beau et n'a rien « de confus ni de barbare. L'on dirait que les « lettres auraient été dorées; car il y en a plu- « sieurs, et sur-tout des majuscules, où il paraît « encore de l'or, et c'est assurément quelque « chose d'admirable et d'inconcevable que l'air « n'ait pu manger cette dorure durant tant de « siècles. Du reste, ce n'est pas merveille qu'au- « cun de tous les savans du monde n'ait jamais « rien compris à cette écriture, puisqu'elle n'ap- « proche en aucune manière d'aucune écriture « qui soit venue à notre connaissance; au lieu que « toutes les écritures connues aujourd'hui, ex- « cepté le Chinois, ont beaucoup d'affinité en- « tr'elles, et paraissent venir de la même source. « Ce qu'il y a en ceci de plus merveilleux, est que « les Guèbres qui sont les restes des anciens Per- « ses, et qui en conservent et perpétuent la reli- « gion, non-seulement ne connaissent pas mieux « ces caractères que nous, mais que leurs carac-

admirables où se trouvent ces inscriptions : Je ne sais pourquoi l'on parle si peu de ces étonnantes ruines : quand j'en lis la description dans *Chardin*, je me crois transporté dans un autre monde. Il me semble que tout cela donne furieusement à penser.

L'art d'écrire ne tient point à celui de parler. Il tient à des besoins d'une autre nature, qui naissent plus tôt ou plus tard selon des circonstances tout-à-fait indépendantes de la durée des peuples, et qui pourraient n'avoir jamais eu lieu chez des nations très-anciennes. On ignore durant combien de siècles l'art des hiéroglyphes fut peut-être la seule écriture des Egyptiens, et il est prouvé qu'une telle écriture peut suffire à un peuple

« tères n'y ressemblent pas plus que les nôtres. « D'où il s'ensuit, ou que c'est un caractère de « cabale, ce qui n'est pas vraisemblable, puisque « ce caractère est le commun et naturel de l'édi- « fice en tous endroits, et qu'il n'y en a pas d'au- « tres du même ciseau ; ou qu'il est d'une si « grande antiquité que nous n'oserions presque « le dire ». En effet, *Chardin* ferait présumer, sur ce passage, que du temps de *Cyrus* et des mages, ce caractère était déjà oublié, et tout aussi peu connu qu'aujourd'hui.

policé, par l'exemple des Mexicains qui en avaient une encore moins commode.

En comparant l'alphabet cophte à l'alphabet syriaque ou phénicien, on juge aisément que l'un vient de l'autre, et il ne serait pas étonnant que ce dernier fût l'original, ni que le peuple le plus moderne eût à cet égard instruit le plus ancien. Il est clair aussi que l'alphabet grec vient de l'alphabet phénicien; l'on voit même qu'il en doit venir. Que *Cadmus* ou quelqu'autre l'ait apporté de Phénicie, toujours paraît-il certain que les Grecs ne l'allèrent pas chercher et que les Phéniciens l'apportèrent eux mêmes : car des peuples de l'Asie et de l'Afrique, ils furent les premiers et presque les seuls (*g*) qui commencèrent en Europe, et ils vinrent bien plutôt chez les Grecs que les Grecs n'allèrent chez eux : ce qui ne prouve nullement que le peuple Grec ne soit pas aussi ancien que le peuple de Phénicie.

D'abord les Grecs n'adoptèrent pas seulement les caractères des Phéniciens, mais même

(*g*) Je compte les Carthaginois pour Phéniciens, puisqu'ils étaient une colonie de Tyr.

la direction de leurs lignes de droite à gauche. Ensuite ils s'avisèrent d'écrire par sillons, c'est-à-dire, en retournant de la gauche à la droite, puis de la droite à la gauche alternativement. (*h*) Enfin ils écrivirent comme nous fesons aujourd'hui en recommençant toutes les lignes de gauche à droite. Ce progrès n'a rien que de naturel : l'écriture par sillons est sans contredit la plus commode à lire. Je suis même étonné qu'elle ne se soit pas établie avec l'impression, mais étant difficile à écrire à la main, elle dut s'abolir quand les manuscrits se multiplièrent.

Mais bien que l'alphabet grec vienne de l'alphabet phénicien, il ne s'ensuit point que la langue grecque vienne de la phénicienne. Une de ces propositions ne tient point à l'autre, et il paraît que la langue grecque était déjà fort ancienne, que l'art d'écrire était récent et même imparfait chez les Grecs. Jusqu'au siège de Troye, ils n'eurent que seize lettres, si toutefois ils les eurent. On dit que

(*h*) *V. Pausanias Arcad.* Les latins, dans le commencement, écrivirent de même, et de-là, selon *Marius Victorinus*, est venu le mot de *versus*.

Palamède en ajouta quatre et *Simonide* les quatre autres. Tout cela est pris d'un peu loin. Au contraire le latin, langue plus moderne, eut presque dès sa naissance un alphabet complet, dont cependant les premiers Romains ne se servaient guère, puisqu'ils commencèrent si tard d'écrire leur histoire, et que les lustres ne se marquaient qu'avec des clous.

Du reste il n'y a pas une quantité de lettres ou élémens de la parole absolument déterminée; les uns en ont plus, les autres moins, selon les langues, et selon les diverses modifications qu'on donne aux voix et aux consonnes. Ceux qui ne comptent que cinq voyelles se trompent fort : les Grecs en écrivaient sept, les premiers Romains six, (*i*) MM. de Port-Royal en comptent dix, M. *Duclos* dix-sept; et je ne doute pas qu'on n'en trouvât beaucoup davantage si l'habitude avait rendu l'oreille plus sensible et la bouche plus exercée aux diverses modifications dont elles sont susceptibles. A proportion de la délicatesse de l'organe, on trouvera plus ou moins de

(i) *Vocales quas Græci septem, Romulus sex, usus posterior quinque commemorat, y velut græcâ rejectâ.* Mart. Capel. l. III.

modifications, entre l'*a* aigu et l'*o* grave, entre l'*i* et l'*e* ouvert etc. C'est ce que chacun peut éprouver en passant d'une voyelle à l'autre par une voix continue et nuancée ; car on peut fixer plus ou moins de ces nuances et les marquer par des caractères particuliers, selon qu'à force d'habitude on s'y est rendu plus ou moins sensible ; et cette habitude dépend des sortes de voix usitées dans le langage, auxquelles l'organe se forme insensiblement. La même chose peut se dire à-peu-près des lettres articulées ou consonnes. Mais la plupart des nations n'ont pas fait ainsi. Elles ont pris l'alphabet les unes des autres, et représenté par les mêmes caractères, des voix et des articulations très-différentes. Ce qui fait que, quelque exacte que soit l'orthographe, on lit toujours ridiculement une autre langue que la sienne, à moins qu'on n'y soit extrêmement exercé.

L'écriture, qui semble devoir fixer la langue, est précisément ce qui l'altère ; elle n'en change pas les mots, mais le génie ; elle substitue l'exactitude à l'expression. L'on rend ses sentimens quand on parle et ses idées quand on écrit. En écrivant on est forcé de prendre tous les mots dans l'acception commune ;

mais celui qui parle varie les acceptions par les tons, il les détermine comme il lui plaît; moins gêné pour être clair, il donne plus à la force, et il n'est pas possible qu'une langue quon écrit, garde long-temps la vivacité de celle qui n'est que parlée. On écrit les voix et non pas les sons : or, dans une langue accentuée, ce sont les sons, les accens, les inflexions de toute espèce, qui font la plus grande énergie du langage, et rendent une phrase, d'ailleurs commune, propre seulement au lieu où elle est. Les moyens qu'on prend pour suppléer à celui-là, étendent, allongent la langue écrite, et passant des livres dans les discours, énervent la parole même. (*k*) En disant tout comme on

(*k*) Le meilleur de ces moyens, et qui n'aurait pas ce défaut, serait la ponctuation, si on l'eût laissée moins imparfaite. Pourquoi, par exemple, n'avons-nous pas de point vocatif? Le point interrogant que nous avons était beaucoup moins nécessaire; car, par la seule construction, on voit si l'on interroge ou si l'on n'interroge pas, au moins dans notre langue. *Venez-vous et vous venez* ne sont pas la même chose. Mais comment distinguer, par écrit, un homme qu'on nomme, d'un homme qu'on appelle? C'est-là vraiment une équivoque qu'eût levée le point vocatif. La même équi-

l'écrirait, on ne fait plus que lire en parlant.

CHAPITRE VI.

S'il est probable qu'Homère ait su écrire.

Quoi qu'on nous dise de l'invention de l'alphabet grec, je la crois beaucoup plus moderne qu'on ne la fait, et je fonde principalement cette opinion sur le caractère de la langue. Il m'est venu bien souvent dans l'esprit de douter non-seulement qu'*Homère* sût écrire, mais même qu'on écrivît de son temps. J'ai grand regret que ce doute soit si formellement démenti par l'histoire de *Bellérophon* dans l'Iliade; comme j'ai le malheur aussi bien que le père *Hardouin* d'être un peu obstiné dans mes paradoxes, si j'étais moins ignorant, je serais bien tenté d'étendre mes doutes sur cette histoire même, et l'accuser d'avoir été sans beaucoup d'examen interpolée par les compilateurs d'*Homère*.

voque se trouve dans l'ironie, quand l'accent ne la fait pas sentir.

Non seulement dans le reste de l'Iliade on voit peu de traces de cet art ; mais j'ose avancer que toute l'Odyssée n'est qu'un tissu de bêtises et d'inepties qu'une lettre ou deux eussent réduit en fumée ; au lieu qu'on rend ce poëme raisonnable et même assez bien conduit, en supposant que ses héros aient ignoré l'écriture. Si l'Iliade eût été écrite, elle eût été beaucoup moins chantée, les *Rhapsodes* eussent été moins recherchés et se seraient moins multipliés. Aucun autre poëte n'a été ainsi chanté, si ce n'est le *Tasse* à Venise, encore n'est-ce que par les Gondoliers qui ne sont pas grands lecteurs. La diversité des dialectes employés par *Homère* forme encore un préjugé très-fort. Les dialectes distingués par la parole se rapprochent et se confondent par l'écriture, tout se rapporte insensiblement à un modèle commun. Plus une nation lit et s'instruit, plus ses dialectes s'effacent, et enfin ils ne restent plus qu'en forme de jargon chez le peuple qui lit peu et qui n'écrit point.

Or, ces deux poëmes étant postérieurs au siège de Troye, il n'est guère apparent que les Grecs qui firent ce siège connussent l'écriture, et que le poëte qui le chanta ne la

connût pas. Ces poëmes restèrent long-temps écrits, seulement dans la mémoire des hommes; ils furent rassemblés par écrit assez tard et avec beaucoup de peine. Ce fut quand la Grèce commença d'abonder en livres et en poésie écrite, que tout le charme de celle d'*Homère* se fit sentir par comparaison. Les autres poëtes écrivaient, *Homère* seul avait chanté, et ces chants divins n'ont cessé d'être écoutés avec ravissement que quand l'Europe s'est couverte de barbares, qui se sont mêlés de juger ce qu'ils ne pouvaient sentir.

CHAPITRE VII.

De la prosodie moderne.

Nous n'avons aucune idée d'une langue sonore et harmonieuse, qui parle autant par les sons que par les voix. Si l'on croit suppléer à l'accent par les accens, on se trompe: on n'invente les accens que quand l'accent est déjà perdu. (*l*) Il y a plus; nous croyons

(*l*) Quelques savans prétendent, contre l'opinion commune et contre la preuve tirée de tous

avoir des accens dans notre langue, et nous n'en avons point : nos prétendus accens ne

les anciens manuscrits, que les Grecs ont connu et pratiqué dans l'écriture les signes appelés accens, et ils fondent cette opinion sur deux passages que je vais transcrire l'un et l'autre, afin que le lecteur puisse juger de leur vrai sens.

Voici le premier tiré de *Cicéron*, dans son traité de l'orateur, l. III, n°. 44.

Hanc diligentiam subsequitur modus etiam et forma verborum, quod jam vereor ne huic Catulo videatur esse puerile. Versus enim veteres illi in hac solutâ oratione propemodum, hoc est, numeros quosdam, nobis esse adhibendos putaverunt. Interspirationis enim, non defatigationis nostræ, neque librariorum notis, sed verborum et sententiarum modò, interpunctas clausulas in orationibus esse voluerunt : idque princeps Isocrates instituisse fertur, ut inconditam antiquorum dicendi consuetudinem, delectationis atque aurium causâ (quemadmodum scribit discipulus ejus Naucrates) numeris adstringeret.

Namque hæc duo, musici, qui erant quondam iidem poëtæ, machinati ad voluptatem sunt, versum, atque cantum, ut et verborum numero, et vocum modo, delectatione vincerent aurium satietatem. Hæc igitur duo, vocis dico moderationem, et verborum conclusionem, quoad orationis severitas pati possit, à poëticâ ad eloquentiam traducenda duxerunt.

Voici le second tiré d'*Isidore*, dans ses origines. l. I, c. 20.

sont que des voyelles ou des signes de quantité ; ils ne marquent aucune variété de sons. La preuve est que ces accens se rendent tous, ou par des temps inégaux, ou par des modifications des lèvres, de la langue ou du palais, qui font la diversité des voix ; aucun par des modifications de la glote, qui font la di-

Præterea quædam sententiarum notæ apud celeberrimos auctores fuerunt, quasque antiqui ad distinctionem scripturarum carminibus et historiis apposuerunt. Notæ, est figura propria in litteræ modum posita, ad demonstrandum unamquamque verbi sententiarumque ac versuum rationem. Notæ autem versibus apponuntur, numero XXVI, quæ sunt nominibus infra scriptis &c.

Pour moi, je vois-là que du temps de *Cicéron*, les bons copistes pratiquaient la séparation des mots, et certains signes équivalens à notre ponctuation. J'y vois encore l'invention du nombre et de la déclamation de la prose attribuée à *Isocrate*. Mais je n'y vois point du tout les signes écrits, les accens ; et quand je les y verrais, on n'en pourrait conclure qu'une chose que je ne dispute pas et qui rentre tout-à-fait dans mes principes ; savoir que, quand les Romains commencèrent à étudier le grec, les copistes, pour leur en indiquer la prononciation, inventèrent les signes des accens, des esprits, et de la prosodie ; mais il ne s'ensuivrait nullement que ces signes fussent en usage parmi les Grecs qui n'en avaient aucun besoin.

versité des sons. Ainsi quand notre circonflexe n'est pas une simple voix, il est une longue, ou il n'est rien. Voyons à présent ce qu'il était chez les Grecs.

Denis d'Halycarnasse dit, que l'élévation du ton dans l'accent aigu, et l'abaissement dans le grave, étaient une quinte; ainsi l'accent prosodique était aussi musical, sur-tout le ciconflexe, où la voix après avoir monté d'une quinte descendait d'une autre quinte sur la même syllabe. (*m*) On voit assez par ce passage, et parce qui s'y rapporte, que M. *Duclos* ne reconnaît point d'accent musical dans notre langue, mais seulement l'accent prosodique et l'accent vocal; on y ajoute un accent orthographique, qui ne change rien à la voix, ni au son, ni à la quantité, mais qui tantôt indique une lettre supprimée, comme le circonflexe, et tantôt fixe le sens équivoque d'un monosyllabe, tel que l'accent prétendu grave qui distingue *où* adverbe de lieu, de *ou* particule disjonctive, et *à* pris pour article, du même *a* pris pour verbe; cet accent distingue

(*m*) M. *Duclos*, Rem. sur la gram. génér. et raisonnée, p. 30.

à l'œil seulement ces monosyllabes, rien ne les distingue à la prononciation. (*n*) Ainsi la définition de l'accent que les Français ont généralement adoptée, ne convient à aucun des accens de leur langue.

Je m'attends bien que plusieurs de leurs grammairiens, prévenus que les accens marquent élévation ou abaissement de voix, se récrieront encore ici au paradoxe: et faute de mettre assez de soins à l'expérience, ils croiront rendre par les modifications de la glote ces mêmes accens qu'ils rendent uniquement en variant les ouvertures de la bouche, ou les positions de la langue. Mais voici ce que j'ai à leur dire pour constater l'expérience, et rendre ma preuve sans réplique.

Prenez exactement avec la voix l'unisson de quelque instrument de musique, et sur cet unisson prononcez de suite tous les mots

(*n*) On pourrait croire que c'est par ce même accent que les Italiens distinguent, par exemple, *è* verbe de *e* conjonction; mais le premier se distingue à l'oreille par un son plus fort et plus appuyé, ce qui rend vocal l'accent dont il est marqué: observation que le *Buonmattei* a eu tort de ne pas faire.

français les plus diversement accentués que vous pourrez rassembler ; comme il n'est pas ici question de l'accent oratoire, mais seulement de l'accent grammatical, il n'est pas même nécessaire que ces divers mots aient un sens suivi. Observez en parlant ainsi si vous ne marquez pas sur ce même son tous les accens aussi sensiblement, aussi nettement que si vous prononciez sans gêne en variant votre ton de voix. Or, ce fait supposé, et il est incontestable, je dis que puisque tous vos accens s'expriment sur le même ton, ils ne marquent donc pas des sons différens. Je n'imagine pas ce qu'on peut répondre à cela.

Toute langue où l'on peut mettre plusieurs airs de musique sur les mêmes paroles, n'a point d'accent musical déterminé. Si l'accent était déterminé, l'air le serait aussi. Dès que le chant est arbitraire, l'accent est compté pour rien.

Les langues modernes de l'Europe sont toutes du plus au moins dans le même cas. Je n'en excepte pas même l'italienne. La langue italienne, non plus que la française, n'est point par elle-même une langue mu-

sicale. La différence est seulement que l'une se prête à la musique, et que l'autre ne s'y prête pas.

Tout ceci mène à la confirmation de ce principe, que par un progrès naturel toutes les langues lettrées doivent changer de caractère, et perdre de la force en gagnant de la clarté; que plus on s'attache à perfectionner la grammaire et la logique, plus on accélère ce progrès, et que pour rendre bientôt une langue froide et monotone, il ne faut qu'établir des académies chez le peuple qui la parle.

On connaît les langues dérivées par la différence de l'orthographe à la prononciation. Plus les langues sont antiques et originales, moins il y a d'arbitraire dans la manière de les prononcer, par conséquent moins de complication de caractères pour déterminer cette prononciation. *Tous les signes prosodiques des anciens*, dit M. *Duclos*, *supposé que l'emploi en fût bien fixé*, *ne valaient pas encore l'usage.* Je dirai plus; il y furent substitués. Les anciens Hébreux n'avaient ni points, ni accens, ils n'avaient pas même de voyelles. Quand les autres nations ont voulu se mêler de parler hébreux, et que les Juifs ont parlé d'autres langues, la leur a

perdu son accent ; il a fallu des points, des signes pour le régler, et cela a bien plus rétabli le sens des mots que la prononciation de la langue. Les Juifs de nos jours parlant hébreu ne seraient plus entendus de leurs ancêtres.

Pour savoir l'anglais, il faut l'apprendre deux fois, l'une à le lire, et l'autre à le parler. Si un Anglais lit à haute voix, et qu'un étranger jette les yeux sur le livre, l'étranger n'apperçoit aucun rapport entre ce qu'il voit et ce qu'il entend. Pourquoi cela ? parce que l'Angleterre ayant été successivement conquise par divers peuples, les mots se sont toujours écrits de même tandis que la manière de les prononcer a souvent changé. Il y a bien de la différence entre les signes qui déterminent le sens de l'écriture et ceux qui règlent la prononciation. Il serait aisé de faire avec les seules consonnes une langue fort claire par écrit, mais qu'on ne saurait parler. L'algèbre a quelque chose de cette langue-là. Quand une langue est plus claire par son orthographe que par sa prononciation, c'est un signe qu'elle est plus écrite que parlée ; telle pouvait être la langue savante des Egyptiens ; telles sont pour nous les langues mortes.

mortes. Dans celle qu'on charge de consonnes inutiles, l'écriture semble même avoir précédé la parole, et qui ne croirait la polonaise dans ce cas-là? Si cela était, le polonais devrait être la plus froide de toutes les langues.

CHAPITRE VIII.

Différence générale et locale dans l'origine des langues.

Tout ce que j'ai dit jusqu'ici convient aux langues primitives en général, et aux progrès qui résultent de leur durée, mais n'explique ni leur origine, ni leurs différences. La principale cause qui les distingue est locale, elle vient des climats où elles naissent, et de la manière dont elles se forment; c'est à cette cause qu'il faut remonter pour concevoir la différence générale et caractéristique qu'on remarque entre les langues du midi et celles du nord. Le grand défaut des Européens est de philosopher toujours sur les origines des choses, d'après ce qui se passe autour d'eux. Ils ne manquent point de nous montrer les premiers hommes, habitant une terre ingrate

et rude, mourant de froid et de faim, empressés de se faire un couvert et des habits; ils ne voient par-tout que la neige et les glaces de l'Europe; sans songer que l'espèce humaine, ainsi que toutes les autres, a pris naissance dans les pays chauds, et que sur les deux tiers du globe l'hiver est à peine connu. Quand on veut étudier les hommes, il faut regarder près de soi; mais pour étudier l'homme, il faut apprendre à porter sa vue au loin; il faut d'abord observer les différences pour découvrir les propriétés.

Le genre-humain né dans les pays chauds, s'étend de-là dans les pays froids; c'est dans ceux-ci qu'il se multiplie et reflue ensuite dans les pays chauds. De cette action et réaction, viennent les révolutions de la terre, et l'agitation continuelle de ses habitans. Tâchons de suivre dans nos recherches l'ordre même de la nature. J'entre dans une longue digression sur un sujet si rebattu qu'il en est trivial, mais auquel il faut toujours revenir, malgré qu'on en ait, pour trouver l'origine des institutions humaines.

CHAPITRE IX.

Formation des langues méridionales.

Dans les premiers temps (*o*) les hommes épars sur la face de la terre, n'avaient de société que celle de la famille, de lois que celle de la nature, de langue que le geste, et quelques sons inarticulés. (*p*) Ils n'étaient liés par aucune idée de fraternité commune, et n'ayant aucun arbitre que la force, ils se croyaient ennemis les uns des autres. C'étaient leur faiblesse et leur ignorance qui leur don-

(*o*) J'appelle les premiers temps ceux de la dispersion des hommes, à quelque âge du genre-humain qu'on veuille en fixer l'époque.

(*p*) Les véritables langues n'ont point une origine domestique, il n'y a qu'une convention plus générale et plus durable qui les puisse établir. Les sauvages de l'Amérique ne parlent presque jamais que hors de chez eux; chacun garde le silence dans sa cabane, il parle par signes à sa famille, et ces signes sont peu fréquens, parce qu'un sauvage est moins inquiet, moins impatient qu'un Européen, qu'il n'a pas tant de besoins, et qu'il prend soin d'y pourvoir lui-même.

naient cette opinion. Ne connaissant rien ; ils craignaient tout, ils attaquaient pour se défendre. Un homme abandonné seul sur la face de la terre, à la merci du genre-humain, devait être un animal féroce. Il était prêt à faire aux autres tout le mal qu'il craignait d'eux. La crainte et la faiblesse sont les sources de la cruauté.

Les affections sociales ne se développent en nous qu'avec nos lumières. La pitié, bien que naturelle au cœur de l'homme, resterait éternellement inactive, sans l'imagination qui la met en jeu. Comment nous laissons-nous émouvoir à la pitié? En nous transportant hors de nous-mêmes; en nous identifiant avec l'être souffrant. Nous ne souffrons qu'autant que nous jugeons qu'il souffre ; ce n'est pas dans nous, c'est dans lui que nous souffrons. Qu'on songe combien ce transport suppose de connaissances acquises! Comment imaginerais-je des maux dont je n'ai nulle idée ; comment souffrirais-je en voyant souffrir un autre, si je ne sais pas même qu'il souffre, si j'ignore ce qu'il y a de commun entre lui et moi? Celui qui n'a jamais réfléchi, ne peut pas être ni clément, ni juste, ni pitoyable : il ne peut pas non plus être

méchant et vindicatif. Celui qui n'imagine rien, ne sent que lui-même; il est seul au milieu du genre-humain.

La réflexion naît des idées comparées, et c'est la pluralité des idées qui porte à les comparer. Celui qui ne voit qu'un seul objet n'a point de comparaison à faire. Celui qui n'en voit qu'un petit nombre, et toujours les mêmes dès son enfance, ne les compare point encore, parce que l'habitude de les voir lui ôte l'attention nécessaire pour les examiner: mais à mesure qu'un objet nouveau nous frappe, nous voulons le connaître; dans ceux qui nous sont connus, nous lui cherchons des rapports: c'est ainsi que nous apprenons à considérer ce qui est sous nos yeux, et que ce qui nous est étranger nous porte à l'examen de ce qui nous touche.

Appliquez ces idées aux premiers hommes, vous verrez la raison de leur barbarie. N'ayant jamais rien vu que ce qui était autour d'eux, cela même ils ne le connaissaient pas; ils ne se connaissaient pas eux-mêmes. Ils avaient l'idée d'un père, d'un fils, d'un frère et non pas d'un homme. Leur cabane contenait tous leurs semblables; un étranger, une bête, un monstre, étaient pour eux la même chose:

hors eux et leur famille, l'univers entier ne leur était rien.

De-là, les contradictions apparentes qu'on voit entre les pères des nations : tant de naturel et tant d'inhumanité ; des mœurs si féroces et des cœurs si tendres ; tant d'amour pour leur famille et d'aversion pour leur espèce. Tous leurs sentimens concentrés entre leurs proches en avaient plus d'énergie. Tout ce qu'ils connaissaient leur était cher. Ennemis du reste du monde qu'ils ne voyaient point, et qu'ils ignoraient, ils ne haïssaient que ce qu'ils ne pouvaient connaître.

Ces temps de barbarie étaient le siècle d'or, non parce que les hommes étaient unis, mais parce qu'ils étaient séparés. Chacun, dit-on, s'estimait le maître de tout, cela peut être ; mais nul ne connaissait et ne désirait que ce qui était sous sa main : ses besoins, loin de le rapprocher de ses semblables, l'en éloignaient. Les hommes, si l'on veut, s'attaquaient dans la rencontre, mais ils se rencontraient rarement. Par-tout régnait l'état de guerre, et toute la terre était en paix.

Les premiers hommes furent chasseurs ou bergers, mais non pas laboureurs ; les premiers biens furent des troupeaux, et non

pas des champs. Avant que la propriété de la terre fût partagée, nul ne pensait à la cultiver. L'agriculture est un art qui demande des instrumens ; semer pour recueillir est une précaution qui demande de la prévoyance. L'homme en société cherche à s'étendre, l'homme isolé se resserre. Hors de la portée où son œil peut voir, et où son bras peut atteindre, il n'y a plus pour lui ni droit, ni propriété. Quand le Cyclope a roulé la pierre à l'entrée de sa caverne, ses troupeaux et lui sont en sûreté. Mais qui garderait les moissons de celui pour qui les lois ne veillent pas ?

On me dira que *Caïn* fut laboureur, et que *Noé* planta la vigne. Pourquoi non ? Ils étaient seuls, qu'avaient-ils à craindre ? D'ailleurs ceci ne fait rien contre moi ; j'ai dit ci-devant ce que j'entendais par les premiers temps. En devenant fugitif, *Caïn* fut bien forcé d'abandonner l'agriculture ; la vie errante des descendans de *Noé* dut aussi la leur faire oublier ; il fallut peupler la terre avant de la cultiver ; ces deux choses se font mal ensemble. Durant la première dispersion du genre humain, jusqu'à ce que la famille fût arrêtée, et que l'homme eût une habita-

tion fixe, il n'y eut plus d'agriculture. Les peuples qui ne se fixent point, ne sauraient cultiver la terre; tels furent autrefois les Nomades, tels furent les Arabes, vivant sous des tentes, les Scythes dans leurs chariots, tels sont encore aujourd'hui les Tartares errans, et les sauvages de l'Amérique.

Généralement chez tous les peuples dont l'origine nous est connue, on trouve les premiers barbares voraces et carnaciers, plutôt qu'agriculteurs et granivores. Les Grecs nomment le premier qui leur apprit à labourer la terre, et il paraît qu'ils ne connurent cet art que fort tard: mais quand ils ajoutent qu'avant *Triptolème* ils ne vivaient que de gland, ils disent une chose sans vraisemblance, et que leur propre histoire dément; car ils mangeaient de la chair avant *Triptolème*, puisqu'il leur défendit d'en manger. On ne voit pas, au reste, qu'ils aient tenu grand compte de cette défense.

Dans les festins d'*Homère*, on tue un bœuf pour régaler ses hôtes, comme on tuerait de nos jours un cochon de lait. En lisant qu'*Abraham* servit un veau à trois personnes, qu'*Eumée* fit rôtir deux chevreaux pour le dîner d'*Ulisse*, et qu'autant en fit *Rebecca*

pour celui de son mari, on peut juger quels terribles dévoreurs de viande étaient les hommes de ces temps-là. Pour concevoir les repas des anciens on n'a qu'à voir aujourd'hui ceux des sauvages ; j'ai failli dire ceux des Anglais.

Le premier gâteau qui fut mangé fut la communion du genre-humain. Quand les hommes commencèrent à se fixer, ils défrichaient quelque peu de terre autour de leur cabane, c'était un jardin plutôt qu'un champ. Le peu de grain qu'on recueillait se broyait entre deux pierres, on en fesait quelques gâteaux qu'on cuisait sous la cendre, ou sur la braise, ou sur une pierre ardente, dont on ne mangeait que dans les festins. Cet antique usage, qui fut consacré chez les Juifs par la pâque, se conserve encore aujourd'hui dans la Perse et dans les Indes. On n'y mange que des pains sans levain, et ces pains en feuilles minces, se cuisent et se consomment à chaque repas. On ne s'est avisé de faire fermenter le pain que quand il en a fallu davantage, car la fermentation se fait mal sur une petite quantité.

Je sais qu'on trouve déjà l'agriculture en grand dès le temps des patriarches. Le voisinage de l'Egypte avait dû la porter de bonne

heure en Palestine. Le livre de Job, le plus ancien, peut-être, de tous les livres qui existent, parle de la culture des champs, il compte cinq cents paires de bœufs parmi les richesses de *Job*; ce mot de paires montre ces bœufs accouplés pour le travail; il est dit positivement que ces bœufs labouraient quand les Sabéens les enlevèrent, et l'on peut juger quelle étendue de pays devaient labourer cinq cents paires de bœufs.

Tout cela est vrai; mais ne confondons point les temps. L'âge patriarchal que nous connaissons, est bien loin du premier âge. L'écriture compte dix générations de l'un à l'autre, dans ces siècles où les hommes vivaient long-temps. Qu'ont-ils fait durant ces dix générations? Nous n'en savons rien. Vivant épars et presque sans société, à peine parlaient-ils; comment pouvaient-ils écrire? Et dans l'uniformité de leur vie isolée quels événemens nous auraient-ils transmis?

Adam parlait; *Noé* parlait; soit. *Adam* avait été instruit par Dieu même. En se divisant, les enfans de *Noé* abandonnèrent l'agriculture, et la langue commune périt avec la première société. Cela serait arrivé quand il n'y aurait jamais eu de tour de

Babel. On a vu dans des îles désertes des solitaires oublier leur propre langue : rarement après plusieurs générations, des hommes hors de leur pays conservent leur premier langage, même ayant des travaux communs, et vivant entr'eux en société.

Epars dans ce vaste désert du monde, les hommes retombèrent dans la stupide barbarie où ils se seraient trouvés, s'ils étaient nés de la terre. En suivant ces idées si naturelles, il est aisé de concilier l'autorité de l'écriture avec les monumens antiques, et l'on n'est pas réduit à traiter de fables des traditions aussi anciennes que les peuples qui nous les ont transmises.

Dans cet état d'abrutissement il fallait vivre. Les plus actifs, les plus robustes, ceux qui allaient toujours en avant, ne pouvaient vivre que de fruits et de chasse ; ils devinrent donc chasseurs, violens, sanguinaires ; puis avec le temps guerriers, conquérans, usurpateurs. L'histoire a souillé ses monumens des crimes de ces premiers rois ; la guerre et les conquêtes ne sont que des chasses d'hommes. Après les avoir conquis, il ne leur manquait que de les dévorer. C'est ce que leurs successeurs ont appris à faire.

Le plus grand nombre, moins actif et plus paisible, s'arrêta le plutôt qu'il put, assembla du bétail, l'apprivoisa, le rendit docile à la voix de l'homme pour s'en nourrir, apprit à le garder, à le multiplier; et ainsi commença la vie pastorale.

L'industrie humaine s'étend avec les besoins qui la font naître. Des trois manières de vivre possibles à l'homme, savoir, la chasse, le soin des troupeaux, et l'agriculture, la première exerce le corps à la force, à l'adresse, à la course; l'ame, au courage, à la ruse; elle endurcit l'homme et le rend féroce. Le pays des chasseurs n'est pas long-temps celui de la chasse, (q) il faut poursuivre au loin le gibier, de-là l'équitation. Il faut atteindre le même gibier qui fuit; de-là les armes lé-

(q) Le métier de chasseur n'est point favorable à la population. Cette observation qu'on a faite quand les îles de Saint-Domingue et de la Tortue étaient habitées par des boucaniers, se confirme par l'état de l'Amérique septentrionale. On ne voit point que les pères d'aucune nation nombreuse, aient été chasseurs par état; ils ont tous été agriculteurs ou bergers. La chasse doit donc être moins considérée ici comme ressource de subsistance, que comme un accessoire de l'état pastoral.

gères

gères, la fronde, la flèche, le javelot. L'art pastoral, père du repos et des passions oiseuses, est celui qui se suffit le plus à lui-même. Il fournit à l'homme, presque sans peine, la vie et le vêtement; il lui fournit même sa demeure; les tentes des premiers bergers étaient faites de peaux de bêtes: le toit de l'arche et du tabernacle de *Moïse* n'était pas d'une autre étoffe. A l'égard de l'agriculture, plus lente à naître, elle tient à tous les arts; elle amène la propriété, le gouvernement, les lois, et par degré la misère et les crimes, inséparables pour notre espèce, de la science du bien et du mal. Aussi les Grecs ne regardaient-ils pas seulement *Triptolème* comme l'inventeur d'un art utile, mais comme un instituteur et un sage, duquel ils tenaient leur première discipline et leurs premières lois. Au contraire, *Moïse* semble porter un jugement d'improbation sur l'agriculture, en lui donnant un méchant pour inventeur, et fesant rejetter de DIEU ses offrandes: on dirait que le premier laboureur annonçait dans son caractère les mauvais effets de son art. L'auteur de la Genèse avait vu plus loin qu'*Hérodote*.

A la division précédente se rapportent les

trois états de l'homme considéré par rapport à la société. Le sauvage est chasseur, le barbare est berger, l'homme civil est laboureur.

Soit donc qu'on recherche l'origine des arts, soit qu'on observe les premières mœurs, on voit que tout se rapporte, dans son principe, aux moyens de pourvoir à la subsistance ; et quant à ceux de ces moyens qui rassemblent les hommes, ils sont déterminés par le climat et par la nature du sol. C'est donc aussi par les mêmes causes qu'il faut expliquer la diversité des langues, et l'opposition de leurs caractères.

Les climats doux, les pays gras et fertiles ont été les premiers peuplés et les derniers où les nations se sont formées, parce que les hommes s'y pouvaient passer plus aisément les uns des autres, et que les besoins qui font naître la société, s'y sont fait sentir plus tard.

Supposez un printemps perpétuel sur la terre ; supposez par-tout de l'eau, du bétail, des paturages ; supposez les hommes, sortant des mains de la nature, une fois dispersés parmi tout cela : je n'imagine pas comment ils auraient jamais renoncé à leur liberté primitive, et quitté la vie isolée et pastorale,

si convenable à leur indolence naturelle, (*r*) pour s'imposer sans nécessité l'esclavage, les travaux, les misères, inséparables de l'état social.

Celui qui voulut que l'homme fût sociable, toucha du doigt l'axe du globe et l'inclina sur l'axe de l'univers. A ce léger mouvement, je vois changer la face de la terre et décider la vocation du genre-humain : j'entends au loin les cris de joie d'une multitude insensée ; je vois édifier les palais et les villes ; je vois naître les arts, les lois, le commerce ; je vois

(*r*) Il est inconcevable à quel point l'homme est naturellement paresseux. On dirait qu'il ne vit que pour dormir, végéter, rester immobile ; à peine peut-il se résoudre à se donner les mouvemens nécessaires pour s'empêcher de mourir de faim. Rien ne maintient tant les sauvages dans l'amour de leur état que cette délicieuse indolence. Les passions qui rendent l'homme inquiet, prévoyant, actif, ne naissent que dans la société. Ne rien faire est la première et la plus forte passion de l'homme après celle de se conserver. Si l'on y regardait bien, l'on verrait que, même parmi nous, c'est pour parvenir au repos que chacun travaille; c'est encore la paresse qui nous rend laborieux.

les peuples se former, s'étendre, se dissoudre, se succéder, comme les flots de la mer : je vois les hommes rassemblés sur quelques points de leur demeure pour s'y dévorer mutuellement, faire un affreux désert du reste du monde, digne monument de l'union sociale et de l'utilité des arts.

La terre nourrit les hommes ; mais quand les premiers besoins les ont dispersés, d'autres besoins les rassemblent, et c'est alors seulement qu'ils parlent et qu'ils font parler d'eux. Pour ne pas me trouver en contradiction avec moi-même, il faut me laisser le temps de m'expliquer.

Si l'on cherche en quels lieux sont nés les pères du genre-humain, d'où sortirent les premières colonies, d'où vinrent les premières émigrations, vous ne nommerez pas les heureux climats de l'Asie-mineure, ni de la Sicile, ni de l'Afrique ; pas même de l'Egypte ; vous nommerez les sables de la Chaldée, les rochers de la Phénicie. Vous trouverez la même chose dans tous les temps. La Chine a beau se peupler de Chinois, elle se peuple aussi de Tartares ; les Scythes ont inondé l'Europe et l'Asie ; les montagnes de Suisse versent

actuellement dans nos régions fertiles une colonie perpétuelle qui promet de ne point tarir.

Il est naturel, dit-on, que les habitans d'un pays ingrat le quittent pour en occuper un meilleur. Fort bien ; mais pourquoi ce meilleur pays, au lieu de fourmiller de ses propres habitans, fait-il place à d'autres ? Pour sortir d'un pays ingrat, il y faut être. Pourquoi donc tant d'hommes y naissent-ils par préférence ? On croirait que les pays ingrats ne devraient se peupler que de l'excédent des pays fertiles, et nous voyons que c'est le contraire. La plupart des peuples latins se disaient Aborigènes, (*s*) tandis que la grande Grèce, beaucoup plus fertile, n'était peuplée que d'étrangers. Tous les peuples grecs avouaient tirer leur origine de diverses colonies, hors celui dont le sol était le plus mauvais, savoir le peuple Attique, lequel se disait Autocthone ou né de lui-même. Enfin, sans percer la nuit des temps, les

(*s*) Ces noms d'*Autocthones* et d'*Aborigènes* signifient seulement que les premiers habitans du pays étaient sauvages, sans société, sans lois, sans traditions, et qu'ils peuplèrent avant de parler.

siècles modernes offrent une observation décisive ; car quel climat au monde est plus triste que celui qu'on nomma la fabrique du genre-humain ?

Les associations d'hommes sont en grande partie l'ouvrage des accidens de la nature ; les déluges particuliers, les mers extravasées, les éruptions des volcans, les grands tremblemens de terre, les incendies allumés par la foudre et qui détruisaient les forêts, tout ce qui dut effrayer et disperser les sauvages habitans d'un pays, dut ensuite les rassembler pour réparer en commun les pertes communes. Les traditions des malheurs de la terre, si fréquens dans les anciens temps, montrent de quels instrumens se servit la Providence pour forcer les humains à se rapprocher. Depuis que les sociétés sont établies, ces grands accidens ont cessé et sont devenus plus rares ; il semble que cela doit encore être ; les memes malheurs qui rassemblèrent les hommes épars, disperseraient ceux qui sont réunis.

Les révolutions des saisons sont une autre cause plus générale et plus permanente, qui dut produire le même effet dans les climats exposés à cette variété. Forcés de s'approvisionner pour l'hiver, voilà les habitans dans

le cas de s'entr'aider, les voilà contraints d'établir entr'eux quelque sorte de convention. Quand les courses deviennent impossibles, et que la rigueur du froid les arrête, l'ennui les lie autant que le besoin. Les Lapons ensevelis dans leurs glaces, les Esquimaux, le plus sauvage de tous les peuples, se rassemblent l'hiver dans leurs cavernes, et l'été ne se connaissent plus. Augmentez d'un degré leur développement et leurs lumières, les voilà réunis pour toujours.

L'estomac ni les intestins de l'homme ne sont pas faits pour digérer de la chaire crue, en général son goût ne la supporte pas; à l'exception peut-être des seuls Esquimaux, dont je viens de parler, les sauvages mêmes grillent leurs viandes. A l'usage du feu, nécessaire pour les cuire, se joint le plaisir qu'il donne à la vue, et sa chaleur agréable au corps. L'aspect de la flamme qui fait fuir les animaux, attire l'homme. (*t*) On se ras-

(*t*) Le feu fait grand plaisir aux animaux ainsi qu'à l'homme, lorsqu'ils sont accoutumés à sa vue et qu'ils ont senti sa douce chaleur. Souvent même il ne leur serait guère moins utile qu'à nous, au moins pour réchauffer leurs petits. Cependant on n'a

semble autour d'un foyer commun, on y fait des festins, on y danse ; les doux liens de l'habitude y rapprochent insensiblement l'homme de ses semblables, et sur ce foyer rustique brûle le feu sacré qui porte au fond des cœurs le premier sentiment de l'humanité.

Dans les pays chauds, les sources et les rivières, inégalement dispersées, sont d'autres points de réunion, d'autant plus nécessaires que les hommes peuvent moins se passer d'eau que de feu. Les Barbares sur-tout qui vivent de leurs troupeaux, ont besoin d'abreuvoirs communs, et l'histoire des plus anciens temps nous apprend, qu'en effet c'est-là que commencèrent et leurs traités et leurs

jamais ouï dire qu'aucune bête, ni sauvage ni domestique, ait acquis assez d'industrie pour faire du feu, même à notre exemple. Voilà donc ces sires raisonneurs qui forment, dit-on, devant l'homme une société fugitive, dont, cependant, l'intelligence n'a pu s'élever jusqu'à tirer d'un caillou des étincelles, et les recueillir, ou conserver au moins quelques feux abandonnés! Par ma foi, les philosophes se moquent de nous tout ouvertement. On voit bien par leurs écrits qu'en effet ils nous prennent pour des bêtes.

querelles. (u) La facilité des eaux peut retarder la société des habitans dans les lieux bien arrosés. Au contraire, dans les lieux arides il fallut concourir à creuser des puits, à tirer des canaux pour abreuver le bétail. On y voit des hommes associés de temps presque immémorial, car il fallait que le pays restât désert, ou que le travail humain le rendît habitable. Mais le penchant que nous avons à tout rapporter à nos usages, rend sur ceci quelques réflexions nécessaires.

Le premier état de la terre différait beaucoup de celui où elle est aujourd'hui, qu'on la voit parée ou défigurée par la main des hommes. Le chaos que les poëtes ont feint dans les élémens régnait dans ses productions. Dans ces temps reculés, où les révolutions étaient fréquentes, où mille accidens changeaient la nature du sol et les aspects du terrain, tout croissait confusément, arbres, légumes, arbrisseaux, herbages; nulle espèce n'avait le temps de s'emparer du terrain qui lui convenait le mieux et d'y étouffer les autres;

(u) Voyez l'exemple de l'un et de l'autre au chapitre XXI de la Genèse, entre *Abraham* et *Abimelec*, au sujet du puits du serment.

elles se séparaient lentement, peu-à-peu, et puis un bouleversement survenait qui confondait tout.

Il y a un tel rapport entre les besoins de l'homme et les productions de la terre, qu'il suffit qu'elle soit peuplée, et tout subsiste; mais avant que les hommes réunis missent, par leurs travaux communs, une balance entre ses productions, il fallait, pour qu'elles subsistassent toutes, que la nature se chargeât seule de l'équilibre que la main des hommes conserve aujourd'hui; elle maintenait ou rétablissait cet équilibre par des révolutions, comme ils le maintiennent ou rétablissent par leur inconstance. La guerre qui ne régnait pas encore entr'eux, semblait regner entre les élémens; les hommes ne brûlaient point de villes, ne creusaient point de mines, n'abattaient point d'arbres; mais la nature allumait des volcans, excitait des tremblemens de terre, le feu du ciel consumait des forêts. Un coup de foudre, un déluge, une exhalaison, fesaient alors en peu d'heures ce que cent mille bras d'hommes font aujourd'hui dans un siècle. Sans cela, je ne vois pas comment le systéme eût pu subsister et l'équilibre se maintenir. Dans les deux règnes organisés, les grandes es-

pèces eussent à la longue absorbé les petites. (x) Toute la terre n'eût bientôt été couverte que d'arbres et de bêtes féroces ; à la fin tout eût péri.

Les eaux auraient perdu peu-à-peu la circulation qui vivifie la terre. Les montagnes se dégradent et s'abaissent, les fleuves charient, la mer se comble et s'étend, tout tend insensiblement au niveau ; la main des hommes retient cette pente et retarde ce progrès ; sans eux il serait plus rapide, et la terre serait

(x) On prétend que, par une sorte d'action et de réaction naturelle, les diverses espèces du règne animal se maintiendraient d'elles-mêmes dans un balancement perpétuel qui leur tiendrait lieu d'équilibre. Quand l'espèce dévorante se sera, dit-on, trop multipliée aux dépens de l'espèce dévorée, alors ne trouvant plus de subsistance, il faudra que la première diminue et laisse à la seconde le temps de se repeupler; jusqu'à ce que, fournissant de nouveau une subsistance abondante à l'autre, celle-ci diminue encore, tandis que l'espèce dévorante se repeuple de nouveau. Mais une telle oscillation ne me paraît point vraisemblable : car, dans ce systême, il faut qu'il y ait un temps où l'espèce qui sert de proie, augmente et où celle qui s'en nourrit diminue ; ce qui me semble contre toute raison.

peut-être déjà sous les eaux. Avant le travail humain, les sources mal distribuées se répandaient plus inégalement, fertilisaient moins la terre, en abreuvaient plus difficilement les habitans. Les rivières étaient souvent inaccessibles, leurs bords escarpés ou marécageux; l'art humain ne les retenant point dans leurs lits, elles en sortaient fréquemment, s'extravasaient à droite ou à gauche, changeaient leurs directions et leurs cours, se partageaient en diverses branches; tantôt on les trouvait à sec, tantôt des sables mouvans en défendaient l'approche; elles étaient comme n'existant pas, et l'on mourait de soif au milieu des eaux.

Combien de pays arides ne sont habitables que par les saignées et par les canaux que les hommes ont tirés des fleuves? La Perse presque entière ne subsiste que par cet artifice: la Chine fourmille de peuple à l'aide de ses nombreux canaux: sans ceux des Pays-Bas, ils seraient inondés par les fleuves, comme s'ils le seraient par la mer sans leurs digues: l'Egypte, le plus fertile pays de la terre, n'est habitable que par le travail humain. Dans les grandes plaines dépourvues de rivières, et dont le sol n'a pas assez de pente, ou n'a

d'autre ressource que les puits. Si donc les premiers peuples dont il soit fait mention dans l'histoire, n'habitaient pas dans les pays gras ou sur des faciles rivages, ce n'est pas que ces climats heureux fussent déserts, mais c'est que leurs nombreux habitans, pouvant se passer les uns des autres, vécurent plus long-temps isolés dans leurs familles et sans communication. Mais, dans les lieux arides où l'on ne pouvait avoir de l'eau que par des puits, il fallut bien se réunir pour les creuser, ou du moins s'accorder pour leur usage. Telle dut être l'origine des sociétés et des langues dans les pays chauds.

Là se formèrent les premiers liens des familles; là furent les premiers rendez-vous des deux sexes. Les jeunes filles venaint chercher de l'eau pour le ménage, les jeunes hommes venaient abreuver leurs troupeaux. Là des yeux accoutumés aux mêmes objets dès l'enfance, commencèrent d'en voir de plus doux. Le cœur s'émut à ces nouveaux objets, un attrait inconnu le rendit moins sauvage, il sentit le plaisir de n'être pas seul. L'eau devint insensiblement plus nécessaire, le bétail eut soif plus souvent; on arrivait en hâte et l'on partait à regret. Dans cet âge heureu

où rien ne marquait les heures, rien n'obligeait à les compter, le temps n'avait d'autre mesure que l'amusement et l'ennui. Sous de vieux chênes vainqueurs des ans, une ardente jeunesse oubliait par degré sa férocité, on s'apprivoisait peu-à-peu les uns avec les autres; en s'efforçant de se faire entendre, on apprit à s'expliquer. Là se firent les premières fêtes, les pieds bondissaient de joie, le geste empressé ne suffisait plus, la voix l'accompagnait d'accens passionnés, le plaisir et le désir confondus ensemble, se fesaient sentir à la fois. Là fut enfin le vrai berceau des peuples, et du pur cristal des fontaines sortirent les premiers feux de l'amour.

Quoi donc! Avant ce temps les hommes naissaient-ils de la terre? Les générations se succédaient-elles sans que les deux sexes fussent unis, et sans que personne s'entendît? Non, il y avait des familles, mais il n'y avait point de nations; il y avait des langues domestiques, mais il n'y avait point de langues populaires; il y avait des mariages, mais il n'y avait point d'amour. Chaque famille se suffisait à elle-même, et se perpétuait par son seul sang. Les enfans nés des mêmes parens croissaient ensemble, et

trouvaient peu-à-peu des manières de s'expliquer entr'eux; les sexes se distinguaient avec l'âge, le penchant naturel suffisait pour les unir, l'instinct tenait lieu de passion, l'habitude tenait lieu de préférence, on devenait mari et femme, sans avoir cessé d'être frère et sœur. (y) Il n'y avait là rien d'assez animé pour dénouer la langue, rien qui pût arracher assez fréquemment les accens des passions ardentes, pour les tourner en institutions, et l'on en peut dire autant des besoins rares et peu pressans, qui pouvaient

(y) Il fallut bien que les premiers hommes épousassent leurs sœurs. Dans la simplicité des premières mœurs, cet usage se perpétua sans inconvénient, tant que les familles restèrent isolées, et même après la réunion des plus anciens peuples; mais la loi qui l'abolit n'est pas moins sacrée pour être d'institution humaine. Ceux qui ne la regardent que par la liaison qu'elle forme entre les familles, n'en voient pas le côté le plus important. Dans la familiarité que le commerce domestique établit nécessairement entre les deux sexes, du moment qu'une si sainte loi cesserait de parler au cœur et d'en imposer aux sens, il n'y aurait plus d'honnêteté parmi les hommes, et les plus effroyables mœurs causeraient bientôt la destruction du genre-humain.

porter quelques hommes à concourir à des travaux communs : l'un commençait le bassin de la fontaine, et l'autre l'achevait ensuite, souvent sans avoir eu besoin du moindre accord, et quelquefois même sans s'être vus. En un mot, dans les climats doux, dans les terrains fertiles, il fallut toute la vivacité des passions agréables pour commencer à faire parler les habitans. Les premieres langues, filles du plaisir, et non du besoin, portèrent long-temps l'enseigne de leur père; leur accent séducteur ne s'effaça qu'avec les sentimens qui les avaient fait naître, lorsque de nouveaux besoins introduits parmi les hommes, forcèrent chacun de ne songer qu'à lui-même, et de retirer son cœur au dedans de lui.

CHAPITRE X.

Formation des langues du Nord.

A la longue tous les hommes deviennent semblables, mais l'ordre de leurs progrès est différent. Dans les climats méridionaux, où la nature est prodigue, les besoins naissent

des passions ; dans les pays froids où elle est avare, les passions naissent des besoins, et les langues, tristes filles de la nécessité, se sentent de leur dure origine.

Quoique l'homme s'accoutume aux intempéries de l'air, au froid, au mal-aise, même à la faim, il y a pourtant un point où la nature succombe. En proie à ces cruelles épreuves, tout ce qui est débile périt ; tout le reste se renforce, et il n'y a point de milieu entre la vigueur et la mort. Voilà d'où vient que les peuples septentrionaux sont si robustes ; ce n'est pas d'abord le climat qui les a rendus tels, mais il n'a souffert que ceux qui l'étaient, et il n'est pas étonnant que les enfans gardent la bonne constitution de leurs pères.

On voit déjà que les hommes, plus robustes, doivent avoir des organes moins délicats ; leurs voix doivent être plus âpres et plus fortes. D'ailleurs, quelle différence entre les inflexions touchantes qui viennent des mouvemens de l'ame, aux cris qu'arrachent les besoins physiques ? Dans ces affreux climats où tout est mort durant neuf mois de l'année, où le soleil n'échauffe l'air quelques semaines que pour apprendre aux ba-

bitans de quels biens ils sont privés, et prolonger leur misère ; dans ces lieux où la terre ne donne rien qu'à force de travail, et où la source de la vie semble être plus dans les bras que dans le cœur ; les hommes, sans cesse occupés à pourvoir à leur subsistance, songeaient à peine à des liens plus doux, tout se bornait à l'impulsion physique, l'occasion faisait le choix, la facilité fesait la préférence. L'oisiveté, qui nourrit les passions, fit place au travail qui les réprime. Avant de songer à vivre heureux, il fallait songer à vivre. Le besoin mutuel unissant les hommes bien mieux que le sentiment n'aurait fait, la société ne se forma que par l'industrie ; le continuel danger de périr ne permettait pas de se borner à la langue du geste ; et le premier mot ne fut pas chez eux, *aimez-moi*, mais *aidez-moi.*

Ces deux termes, quoiqu'assez semblables, se prononcent d'un ton bien différent. On n'avait rien à faire sentir, on avait tout à faire entendre ; il ne s'agissait donc pas d'énergie, mais de clarté. A l'accent que le cœur ne fournissait pas, on substitua des articulations fortes et sensibles ; et s'il y eut dans la

forme du langage quelque impression naturelle, cette impression contribuait encore à sa dureté.

En effet, les hommes septentrionaux ne sont pas sans passions, mais ils en ont d'une autre espèce. Celles des pays chauds sont des passions voluptueuses, qui tiennent à l'amour et à la molesse. La nature fait tant pour les habitans qu'ils n'ont presque rien à faire. Pourvu qu'un Asiatique ait des femmes et du repos, il est content. Mais dans le Nord, où les habitans consomment beaucoup sur un sol ingrat, des hommes soumis à tant de besoins sont faciles à irriter; tout ce qu'on fait autour d'eux les inquiète: comme ils ne subsistent qu'avec peine, plus ils sont pauvres, plus ils tiennent au peu qu'ils ont; les approcher c'est attenter à leur vie. De-là leur vient ce tempérament irascible, si prompt à se tourner en fureur contre tout ce qui les blesse. Ainsi leurs voix les plus naturelles sont celles de la colère et des menaces, et ces voix s'accompagnent toujours d'articulations fortes qui les rendent dures et bruyantes.

CHAPITRE XI.

Réflexions sur ces différences.

Voila, selon mon opinion, les causes physiques les plus générales de la différence caractéristique des primitives langues. Celles du Midi durent être vives, sonores, accentuées, éloquentes, et souvent obscures à force d'énergie : celles du Nord durent être sourdes, rudes, articulées, criardes, monotones, claires à force de mots plutôt que par une bonne construction. Les langues modernes cent fois mêlées et refondues, gardent encore quelque chose de ces différences. Le français, l'anglais, l'allemand, sont le langage privé des hommes qui s'entr'aident, qui raisonnent entr'eux de sang-froid, ou de gens emportés qui se fâchent : mais les ministres des dieux, annonçant les mystères sacrés, les sages donnant les lois aux peuples, les chefs entraînant la multitude, doivent parler arabe ou persan. (z) Nos lan-

(z) Le Turc est une langue septentrionale.

gues valent mieux écrites que parlées, et l'on nous lit avec plus de plaisir qu'on ne nous écoute. Au contraire, les langues orientales écrites perdent leur vie et leur chaleur. Le sens n'est qu'à moitié dans les mots, toute sa force est dans les accens. Juger du génie des Orientaux par leurs livres, c'est vouloir peindre un homme sur son cadavre.

Pour bien apprécier les actions des hommes, il faut les prendre dans tous leurs rapports, et c'est ce qu'on ne nous apprend point à faire. Quand nous nous mettons à la place des autres, nous nous y mettons toujours tels que nous sommes modifiés, non tels qu'ils doivent l'être; et quand nous pensons les juger sur la raison, nous ne fesons que comparer leurs préjugés aux nôtres. Tel pour savoir lire un peu d'arabe, sourit en feuilletant l'Alcoran, qui, s'il eût entendu *Mahomet* l'annoncer en personne dans cette langue éloquente et cadencée, avec cette voix sonore et persuasive, qui séduisait l'oreille avant le cœur, et sans cesse animant ses sentences de l'accent de l'enthousiasme, se fût prosterné contre terre, en criant : grand prophète, envoyé de Dieu, menez-nous à la gloire, au martyre; nous voulons vain-

cre ou mourir pour vous. Le fanatisme nous paraît tonjorus risible, parce qu'il n'a point de voix parmi nous pour se faire entendre. Nos fanatiques même ne sont pas de vrais fanatiques, ce ne sont que des fripons ou des foux. Nos langues, au lieu d'inflexions pour des inspirés, n'ont que des cris pour des possédés du Diable.

CHAPITRE XII.

Origine de la musique et ses rapports.

Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres. La colère arrache des cris menaçans, que la langue et le palais articulent; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glote qui la modifie, et cette voix devient un son. Seulement les accens en sont plus fréquens ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës, selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes, et pare la voix de

tout leur éclat; ainsi les vers, les chants, la parole, ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rhythme, les inflexions mélodieuses des accens firent naître la poésie et la musique avec la langue; ou plutôt tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps, où les seuls besoins pressans qui demandaient le concours d'autrui, étaient ceux que le cœur fesait naître.

Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois furent en vers, la poésie fut trouvée avant la prose; cela devait être, puisque les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique; il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole; les accens formaient le chant, les quantités formaient la mesure; et l'on parlait autant par les sons et par le rhythme, que par les articulations et les voix. Dire et chanter étaient autrefois la même chose, dit *Strabon*; ce qui montre, ajoute-t-il, que la poésie est la source de l'éloquence. (*a*) Il

(*a*) Géogr. l. I.

fallait dire que l'une et l'autre eurent la même source, et ne furent d'abord que la même chose. Sur la manière dont se lièrent les premières sociétés, était-il étonnant qu'on mît en vers les premières histoires, et qu'on chantât les premières lois? Etait-il étonnant que les premiers grammairiens soumissent leur art à la musique; et fussent à la fois professeurs de l'un et de l'autre? (*b*)

Une langue qui n'a que des articulations et des voix, n'a donc que la moitié de sa richesse : elle rend des idées, il est vrai; mais pour rendre des sentimens, des images, il lui faut encore un rhythme et des sons, c'est-à-dire, une mélodie : voilà ce qu'avait la langue grecque, et ce qui manque à la nôtre.

Nous sommes toujours dans l'étonnement sur les effets prodigieux de l'éloquence, de la poésie et de la musique parmi les Grecs; ces effets ne s'arrangent point dans nos têtes,

(*b*) *Architas atque Aristoxenes etiam subjectam grammaticen musicæ putaverunt, et eosdem utriusque rei præceptores fuisse... Tum Eupolis apud quem Prodamus et musicen et litteras docet. Et Maricas, qui est Hyperbolus, nihil se ex musicis scire, nisi litteras confitetur.* Quintil. l. I, c. X.

parce

parce que nous n'en éprouvons plus de pareils, et tout ce que nous pouvons gagner sur nous en les voyant si bien attestés, est de faire semblant de les croire par complaisance pour nos savans. (c) *Burette* ayant traduit, comme il put, en notes de notre musique certains morceaux de musique grecque, eut

(c) Sans doute il faut faire en toute chose déduction de l'exagération grecque, mais c'est aussi trop donner au préjugé moderne que de pousser ces déductions jusqu'à faire évanouir toutes les différences. » Quand la musique des Grecs, dit l'abbé « *Terrasson*, du temps d'*Amphion* et d'*Orphée*, en « était au point où elle est aujourd'hui dans les « villes les plus éloignées de la capitale; c'est alors « qu'elle suspendait le cours des fleuves, qu'elle « attirait les chênes et qu'elle fesait mouvoir les « rochers. Aujourd'hui qu'elle est arrivée à un « très-haut point de perfection, on l'aime beau- « coup, on en pénètre même les beautés, mais « elle laisse tout à sa place. Il en a été ainsi des « vers d'*Homère*, poëte né dans les temps qui se « ressentaient encore de l'enfance de l'esprit hu- « main, en comparaison de ceux qui l'ont suivi: « on s'est extasié sur ses vers, et l'on se contente « aujourd'hui de goûter et d'estimer ceux des bons « poëtes... » On ne peut nier que l'abbé *Terrasson* n'eût quelquefois de la philosophie; mais ce n'est sûrement pas dans ce passage qu'il en a montré.

la simplicité de faire exécuter ces morceaux à l'académie des belles-lettres, et les académiciens eurent la patience de les écouter. J'admire cette expérience dans un pays dont la musique est indéchiffrable pour toute autre nation. Donnez un monologue d'opéra français à exécuter par tels musiciens étrangers qu'il vous plaira, je vous défie d'y rien reconnaître. Ce sont pourtant ces mêmes Français qui prétendaient juger de la mélodie d'une ode de *Pindare* mise en musique il y a deux mille ans!

J'ai lu qu'autrefois en Amérique les Indiens voyant l'effet étonnant des armes à feu, ramassaient à terre des balles de mousquet; puis les jetant avec la main en fesant un grand bruit de la bouche, ils étaient tout surpris de n'avoir tué personne. Nos orateurs, nos musiciens, nos savans, ressemblent à ces Indiens. Le prodige n'est pas qu'avec notre musique nous ne fassions plus que ce que fesaient les Grecs avec la leur; il serait, au contraire, qu'avec des instrumens si différens on produisît les mêmes effets.

CHAPITRE XIII.

De l'harmonie.

L'HOMME est modifié par ses sens; personne n'en doute; mais faute de distinguer les modifications, nous en confondons les causes; nous donnons trop et trop peu d'empire aux sensations; nous ne voyons pas que souvent elles ne nous affectent point seulement comme sensations, mais comme signes ou images, et que leurs effets moraux ont aussi des causes morales. Comme les sentimens qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la musique a sur nos ames n'est point l'ouvrage des sons. De belles couleurs bien nuancées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessin, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie et de l'ame, ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres, ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter. L'intérêt et le sentiment ne tiennent point aux couleurs; les trais d'un tableau touchant,

nous touchent encore dans une estampe; ôtez ces trais dans le tableau, les couleurs ne seront plus rien.

La mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture; c'est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs : mais, dira-t-on, la mélodie n'est qu'une succession de sons; sans doute; mais le dessin n'est aussi qu'un arrangement de couleurs. Un orateur se sert d'encre pour tracer ses écrits; est-ce à dire que l'encre soit une liqueur fort éloquente?

Supposez un pays où l'on n'aurait aucune idée du dessin, mais où beaucoup de gens passant leur vie à combiner, mêler, nuer des couleurs, croiraient exceller en peinture; ces gens-là raisonneraient de la nôtre, précisément comme nous raisonnons de la musique des Grecs. Quand on leur parlerait de l'émotion que nous causent de beaux tableaux, et du charme de s'attendrir devant un sujet pathétique, leurs savans approfondiraient aussitôt la matière, compareraient leurs couleurs aux nôtres, examineraient si notre vert est plus tendre, ou notre rouge plus éclatant; ils chercheraient quels accords de couleurs

peuvent faire pleurer, quels autres peuvent mettre en colère ? Les *Burettes* de ce pays-là rassembleraient sur des guenilles quelques lambeaux défigurés de nos tableaux ; puis on se demanderait avec surprise ce qu'il y a de si merveilleux dans ce coloris.

Que si dans quelque nation voisine on commençait à former quelque trait, quelque ébauche de dessin, quelque figure encore imparfaite, tout cela passerait pour du barbouillage, pour une peinture capricieuse et baroque ; et l'on s'en tiendrait, pour conserver le goût, à ce beau simple, qui, véritablement n'exprime rien, mais qui fait briller de belles nuances, de grandes plaques bien colorées, de longues dégradations de teintes sans aucun trait.

Enfin, peut-être à force de progrès on viendrait à l'expérience du prisme. Aussitôt quelque artiste célèbre établirait là-dessus un beau système. Messieurs, leur dirait-il, pour bien philosopher, il faut remonter aux causes physiques. Voilà la décomposition de la lumière, voilà toutes les couleurs primitives, voilà leurs rapports, leurs proportions ; voilà les vrais principes du plaisir que vous fait la peinture. Tous ces mots mystérieux de

dessin, de représentation, de figure, sont une pure charlatanerie des peintres français, qui, par leurs imitations, pensent donner je ne sais quels mouvemens à l'ame, tandis qu'on sait qu'il n'y a que des sensations. On vous dit des merveilles de leurs tableaux, mais voyez mes teintes.

Les peintres français, continuerait-il, ont peut-être observé l'arc-en-ciel, ils ont pu recevoir de la nature quelque goût de nuance et quelque instinct de coloris. Moi, je vous ai montré les grands, les vrais principes de l'art. Que dis-je de l'art? de tous les arts, Messieurs, de toutes les sciences. L'analyse des couleurs, le calcul des réfractions du prisme vous donnent les seuls rapports exacts qui soient dans la nature, la règle de tous les rapports. Or, tout dans l'univers n'est que rapport. On sait donc tout quand on sait peindre, on sait tout quand on sait assortir des couleurs.

Que dirions-nous du peintre assez dépourvu de sentimens et de goût pour raisonner de la sorte, et borner stupidement au physique de son art le plaisir que nous fait la peinture? Que dirions nous du musicien qui, plein de préjugés semblables, croirait voir

dans la seule harmonie la source des grands effets de la musique ? Nous enverrions le premier mettre en couleur des boiseries, et nous condamnerions l'autre à faire des opéra français.

Comme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille. S'il n'y avait que cela, l'une et l'autre seraient au nombre des sciences naturelles, et non pas des beaux-arts. C'est l'imitation seule qui les élève à ce rang. Or, qu'est-ce qui fait de la peinture un art d'imitation ? c'est le dessin. Qu'est-ce qui de la musique en fait un autre ? c'est la mélodie.

CHAPITRE XIV.

De l'harmonie.

LA beauté des sons est de la nature; leur effet est purement physique; il résulte du concours des diverses particules d'air mises en mouvement par le corps sonore, et par

toutes ses aliquotes, peut-être à l'infini, le tout ensemble donne une sensation agréable; tous les hommes de l'univers prendront plaisir à écouter de beaux sons; mais si ce plaisir n'est animé par des inflexions mélodieuses qui leur soient familières, il ne sera point délicieux, il ne se changera point en volupté. Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y sera point accoutumée; c'est une langue dont il faut avoir le dictionnaire.

L'harmonie proprement dite est dans un cas bien moins favorable encore. N'ayant que des beautés de convention, elle ne flatte à nul égard les oreilles qui n'y sont pas exercées; il faut en avoir une longue habitude pour la sentir et pour la goûter. Les oreilles rustiques n'entendent que du bruit dans nos consonnances. Quand les proportions naturelles sont altérées, il n'est pas étonnant que le plaisir naturel n'existe plus.

Un son porte avec lui tous les sons harmoniques concomitans, dans les rapports de force et d'intervalles qu'ils doivent avoir entre eux pour donner la plus parfaite harmonie de ce même son. Ajoutez-y la tierce ou la quinte, ou quelqu'autre consonnance, vous ne l'ajou-

tez pas, vous la redoublez, vous laissez le rapport d'intervalles, mais vous altérez celui de force : en renforçant une consonnance et non pas les autres, vous rompez la proportion : en voulant faire mieux que la nature, vous faites plus mal. Vos oreilles et votre goût sont gâtés par un art mal entendu. Naturellement il n'y a point d'autre harmonie que l'unisson.

M. *Rameau* prétend que les dessus d'une certaine simplicité suggèrent naturellement leurs basses, et qu'un homme ayant l'oreille juste et non exercée, entonnera naturellement cette basse. C'est-là un préjugé de musicien, démenti par toute expérience. Non-seulement celui qui n'aura jamais entendu, ni basse, ni harmonie, ne trouvera de lui-même ni cette harmonie, ni cette basse, mais même elles lui déplairont si on les lui fait entendre, et il aimera beaucoup mieux le simple unisson.

Quand on calculerait mille ans les rapports des sons, et les lois de l'harmonie, comment fera-t-on jamais de cet art un art d'imitation, ou le principe de cette imitation prétendue ? de quoi l'harmonie est-elle signe, et qu'y a-t-il de commun entre des accords et nos passions.

Qu'on fasse la même question sur la mélo-

die, la réponse vient d'elle-même, elle est d'avance dans l'esprit des lecteurs. La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissemens; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. Elle imite les accens des langues, et les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvemens de l'ame : elle n'imite pas seulement, elle parle; et son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît la force des imitations musicales; voilà d'où naît l'empire du chant sur les cœurs sensibles. L'harmonie y peut concourir en certains systêmes, en liant la succession des sons par quelques lois de modulation, en rendant les intonations plus justes, en portant à l'oreille un témoignage assuré de cette justesse, en rapprochant et fixant à des intervalles consonnans et liés, des inflexions inappréciables. Mais en donnant aussi des entraves à la mélodie, elle lui ôte l'énergie et l'expression; elle efface l'accent passionné pour y substituer l'intervalle harmonique; elle assujettit à deux seuls modes, des chants qui devraient en avoir autant qu'il y a de tons oratoires; elle efface et

détruit des multitudes de sons ou d'intervalles qui n'entrent pas dans son système ; en un mot, elle sépare tellement le chant de la parole, que ces deux langages se combattent, se contrarient, s'ôtent mutuellement tout caractère de vérité, et ne se peuvent réunir sans absurdité dans un sujet pathétique. De-là vient que le peuple trouve toujours ridicule qu'on exprime en chant les passions fortes et sérieuses ; car il sait que dans nos langues ces passions n'ont point d'inflexions musicales ; et que les hommes du Nord, non plus que les cygnes, ne meurent pas en chantant.

La seule harmonie est même insuffisante pour les expressions qui semblent dépendre uniquement d'elle. Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents les orages sont mal rendus par de simples accords. Quoi qu'on fasse, le seul bruit ne dit rien à l'esprit, il faut que les objets parlent pour se faire entendre ; il faut toujours, dans toute imitation, qu'une espèce de discours supplée à la voix de la nature. Le musicien qui veut rendre du bruit par du bruit, se trompe ; il ne connaît ni le faible ni le fort de son art ; il en juge sans goût, sans lumières : apprenez-lui q'il doit rendre du bruit par du chant ; que s'il fesait croasser des grenouilles,

il faudrait qu'il les fît chanter, car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche et qu'il plaise, sans quoi sa maussade imitation n'est rien, et ne donnant d'intérêt à personne, elle ne fait nulle impression.

CHAPITRE XV.

Que nos plus vives sensations agissent souvent par des impressions morales.

Tant qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point de vrais principes de la musique et de son pouvoir sur les cœurs. Les sons dans la mélodie, n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentimens; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment, et dont nous y reconnaissons l'image. On apperçoit quelque chose de cet effet moral jusque dans les animaux. L'aboiement d'un chien en attire un autre. Si mon chat m'entend imiter un miaulement, à l'instant je le vois attentif, inquiet, agité. S'apperçoit-il que c'est moi qui contrefais

la voix

voix de son semblable, il se rassied et reste en repos. Pourquoi cette différence d'impression, puisqu'il n'y en a point dans l'ébranlement des fibres, et que lui-même y a d'abord été trompé?

Si le plus grand empire qu'ont sur nous nos sensations, n'est pas dû à des causes morales, pourquoi donc sommes-nous si sensibles à des impressions qui sont nulles pour des barbares? Pourquoi nos plus touchantes musiques ne sont-elles qu'un vain bruit à l'oreille d'un Caraïbe? Ses nerfs sont-ils d'une autre nature que les nôtres? pourquoi ne sont-ils pas ébranlés de même, ou pourquoi ces mêmes ébranlemens affectent-ils tant les uns et si peu les autres?

On cite en preuve du pouvoir physique des sons, la guérison des piqûres des tarentules. Cet exemple prouve tout le contraire. Il ne faut ni des sons absolus, ni les mêmes airs pour guérir tous ceux qui sont piqués de cet insecte; il faut à chacun d'eux des airs d'une mélodie qui lui soit connue et des phrases qu'il comprenne. Il faut à l'Italien, des airs italiens; aux Turcs, il faudrait des airs turcs. Chacun n'est affecté que des accens qui lui sont familiers; ses nerfs ne s'y prêtent qu'autant que son esprit les y dispose: il faut qu'il entende

la langue qu'on lui parle, pour que ce qu'on lui dit puisse le mettre en mouvement. Les cantates de *Bernier* ont, dit-on, guéri de la fièvre un musicien fraçais ; elles l'auraient donnée à un musicien de toute autre nation.

Dans les autres sens, et jusqu'au plus grossier de tous, on peut observer les mêmes différences. Qu'un homme ayant la main posée et l'œil fixé sur le même objet, le croie successivement animé et inanimé, quoique les sens soient frappés de même, quel changement dans l'impression ? La rondeur, la blancheur, la fermeté, la douce chaleur, la résistance élastique, le renflement successif, ne lui donnent plus qu'un toucher doux, mais insipide, s'il ne croit sentir un cœur plein de vie, palpiter et battre sous tout cela.

Je ne connais qu'un sens aux affections duquel rien de moral ne se mêle : c'est le goût. Aussi la gourmandise n'est-elle jamais le vice dominant que des gens qui ne sentent rien.

Que celui donc qui veut philosopher sur la force des sensations, commence par écarter des impressions purement sensuelles, les impressions intellectuelles et morales que nous recevons par la voie des sens, mais dont ils

ne sont que les causes occasionnelles : qu'il évite l'erreur de donner aux objets sensibles un pouvoir qu'ils n'ont pas, ou qu'ils tiennent des affections de l'ame qu'ils nous représentent. Les couleurs et les sons peuvent beaucoup comme représentations et signes, peu de chose comme simples objets des sens. Des suites de sons ou d'accords m'amuseront un moment peut-être ; mais pour me charmer et m'attendrir, il faut que ces suites m'offrent quelque chose qui ne soit ni son, ni accord, et qui me vienne émouvoir malgré moi. Les chants mêmes qui ne sont qu'agréables et ne disent rien, lassent encore ; car ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille. Je crois qu'en développant mieux ces idées, on se fût épargné bien de sots raisonnemens sur la musique ancienne. Mais dans ce siècle où l'on s'efforce de matérialiser toutes les opérations de l'ame, et d'ôter toute moralité aux sentimens humains, je suis trompé si la nouvelle philosophie ne devient aussi funeste au bon goût qu'à la vertu.

CHAPITRE XVI.

Fausse analogie entre les couleurs et les sons.

Il n'y a sortes d'absurdités auxquelles les observations physiques n'aient donné lieu dans la considération des beaux arts. On a trouvé dans l'analyse du son, les mêmes rapports que dans celle de la lumière. Aussi-tôt on a saisi vivement cette analogie, sans s'embarrasser de l'expérience et de la raison. L'esprit de systême a tout confondu, et faute de savoir peindre aux oreilles, on s'est avisé de chanter aux yeux. J'ai vu ce fameux clavecin, sur lequel on prétendait faire de la musique avec des couleurs ; c'était bien mal connaître les opérations de la nature, de ne pas voir que l'effet des couleurs est dans leur permanence, et celui des sons dans leur succession.

Toutes les richesses du coloris s'étalent à la fois sur la face de la terre. Du premier coup-d'œil tout est vu ; mais plus on regarde et plus on est enchanté. Il ne faut plus qu'admirer et contempler sans cesse.

Il n'en est pas ainsi du son : la nature ne l'analyse point et n'en sépare point les harmoniques ; elle les cache, au contraire, sous l'apparence de l'unisson ; ou si quelquefois elle les sépare dans le chant modulé de l'homme, et dans le ramage de quelques oiseaux, c'est successivement, et l'un après l'autre ; elle inspire des chants et non des accords ; elle dicte de la mélodie et non de l'harmonie. Les couleurs sont la parure des êtres inanimés, toute matière est colorée : mais les sons annoncent le mouvement, la voix annonce un être sensible ; il n'y a que des corps animés qui chantent. Ce n'est pas le flûteur automate qui joue de la flûte, c'est le mécanicien qui mesura le vent et fit mouvoir les doigts.

Ainsi chaque sens a son champ qui lui est propre. Le champ de la musique est le temps, celui de la peinture est l'espace. Multiplier les sons entendus à la fois, ou développer les couleurs l'une après l'autre, c'est changer leur économie, c'est mettre l'œil à la place de l'oreille, et l'oreille à la place de l'œil.

Vous dites : comme chaque couleur est déterminée par l'angle de réfraction du rayon qui la donne, de même chaque son est déterminé par le nombre des vibrations du corps sonore,

en un temps donné. Or, les rapports de ces angles et de ces nombres étant les mêmes, l'analogie est évidente. Soit; mais cette analogie est de raison, non de sensation, et ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Premièrement l'angle de réfraction est sensible et mesurable, et non pas le nombre des vibrations. Les corps sonores soumis à l'action de l'air, changent incessamment de dimensions et de sons. Les couleurs sont durables, les sons s'évanouissent, et l'on n'a jamais de certitude que ceux qui renaissent soient les mêmes que ceux qui sont éteints. De plus, chaque couleur est absolue, indépendante; au lieu que chaque son n'est pour nous que relatif, et ne se distingue que par comparaison. Un son n'a par lui-même aucun caractère absolu qui le fasse reconnaître : il est grave ou aigu, fort ou doux par rapport à un autre; en lui-même il n'est rien de tout cela. Dans le système harmonique, un son quelconque n'est rien non plus naturellement; il n'est ni tonique, ni dominant, ni harmonique, ni fondamental, parce que toutes ces propriétés ne sont que des rapports, et que le système entier pouvant varier du grave à l'aigu, chaque son change d'ordre et de place dans le système, selon que le système change de de-

gré. Mais les propriétés des couleurs ne consistent point en des rapports. Le jaune est jaune, indépendant du rouge et du bleu, par-tout il est sensible et reconnaissable ; et sitôt qu'on aura fixé l'angle de réfraction qui le donne, on sera sûr d'avoir le même jaune dans tous les temps.

Les couleurs ne sont pas dans les corps colorés, mais dans la lumière ; pour qu'on voie un objet, il faut qu'il soit éclairé. Les sons ont aussi besoin d'un mobile ; et pour qu'ils existent, il faut que le corps sonore soit ébranlé. C'est un autre avantage en faveur de la vue ; car la perpétuelle émanation des astres est l'instrument naturel qui agit sur elle : au lieu que la nature seule engendre peu de sons ; et à moins qu'on n'admette l'harmonie des sphères célestes, il faut des êtres vivans pour la produire.

On voit par-là que la peinture est plus près de la nature, et que la musique tient plus à l'art humain. On sent aussi que l'une intéresse plus que l'autre, précisément parce qu'elle rapproche plus l'homme de l'homme, et nous donne toujours quelqu'idée de nos semblables. La peinture est souvent morte et inanimée ;

elle vous peut transporter au fond d'un désert; mais sitôt que des signes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous; ils sont, pour ainsi dire, les organes de l'ame; et s'ils vous peignent aussi la solitude, ils vous disent que vous n'y êtes pas seul. Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante, et l'on ne peut entendre ni chant, ni simphonie, sans se dire à l'instant, un autre être sensible est ici.

C'est un des plus grands avantages du musicien, de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de représenter celle qu'on ne saurait voir; et le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même, entrent dans les tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone, et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la musique agit plus intimement sur nous, en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un

autre ; et comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture dénuée de cette force, ne peut rendre à la musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non-seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens ; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'ame les mêmes sentimens qu'on éprouve en les voyant.

CHAPITRE XVII.

Erreur des musiciens nuisible à leur art.

VOYEZ comment tout nous ramène sans cesse aux effets moraux dont j'ai parlé, et combien les musiciens qui ne considèrent la puissance des sons que par l'action de l'air et l'ébranlement des fibres, sont loin de connaître en quoi réside la force de cet art. Plus ils le rapprochent des impressions purement physiques, plus ils l'éloignent de son origine, et plus ils lui ôtent aussi de sa primitive énergie. En quittant l'accent oral et s'attachant aux seules institutions harmoniques, la musique devient plus bruyante à l'oreille, et moins douce au cœur. Elle a déjà cessé de parler, bientôt elle ne chantera plus ; et alors, avec tous ses accords et toute son harmonie, elle ne fera plus aucun effet sur nous.

CHAPITRE XVIII.

Que le systême musical des Grecs n'avait aucun rapport au nôtre.

COMMENT ces changemens sont-ils arrivés ? Par un changement naturel du caractère des langues. On sait que notre harmonie est une invention gothique. Ceux qui prétendent trouver le systême des Grecs dans le nôtre, se moquent de nous. Le systême des Grecs n'avait absolument d'harmonique dans notre sens, que ce qu'il fallait pour fixer l'accord des instrumens sur des consonnances parfaites. Tous les peuples qui ont des instrumens à cordes, sont forcés de les accorder par des consonnances ; mais ceux qui n'en ont pas, ont dans leurs chants des inflexions que nous nommons fausses, parce qu'elles n'entrent pas dans notre systême, et que nous ne pouvons les noter. C'est ce qu'on a remarqué sur les chants des Sauvages de l'Amérique, et c'est ce qu'on aurait dû remarquer aussi sur divers intervalles de la musique des Grecs, si l'on eût étudié cette

musique avec moins de prévention pour la nôtre.

Les Grecs divisaient leur diagramme par tétracordes, comme nous divisons notre clavier par octaves, et les mêmes divisions se répétaient exactement chez eux à chaque tétracorde, comme elles se répètent chez nous à chaque octave; similitude qu'on n'eût pu conserver dans l'unité du mode harmonique, et qu'on n'aurait pas même imaginée. Mais comme on passe par des intervalles moins grands quand on parle que quand on chante, il fut naturel qu'ils regardassent la répétition des tétracordes, dans leur mélodie orale, comme nous regardons la répétition des octaves dans notre mélodie harmonique.

Ils n'ont reconnu pour consonnances que celles que nous appellons consonnances parfaites; ils ont rejetté de ce nombre les tierces et les sixtes. Pourquoi cela? C'est que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux, ou du moins proscrit de la pratique, et leurs consonnances n'étant point tempérées, toutes leurs tierces majeures étaient trop fortes d'un comma, leurs tierces mineures trop faibles d'autant, et par conséquent leurs sixtes ma-

jeures et mineures réciproquement altérées de même. Qu'on s'imagine maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir, et quels modes harmoniques on peut établir en bannissant les tierces et les sixtes du nombre des consonnances. Si les consonnances mêmes qu'ils admettaient leur eussent été connues par un vrai sentiment d'harmonie, ils les auraient au moins sous-entendues au-dessous de leurs chants; la consonnance tacite des marches fondamentales eût prêté son nom aux marches diatoniques qu'elles leur suggéraient. Loin d'avoir moins de consonnances que nous, ils en auraient eu davantage, et préoccupés, par exemple, de la basse *ut sol*, ils eussent donné le nom de consonnance à la seconde *ut re*.

Mais, dira-t-on, pourquoi donc des marches diatoniques? Par un instinct qui, dans une langue accentuée et chantante, nous porte à choisir les inflexions les plus commodes : car entre les modifications trop fortes qu'il faut donner à la glotte pour entonner continuellement les grands intervalles des consonnances, et la difficulté de régler l'intonation, dans les rapports très-composés des moindres intervalles, l'organe prit un milieu, et tomba naturellement sur des intervalles plus petits que

les consonnances, et plus simples que les comma; ce qui n'empêcha pas que de moindres intervalles n'eussent aussi leur emploi dans des genres plus pathétiques.

CHAPITRE XIX.

Comment la musique a dégénéré.

A mesure que la langue se perfectionnait, la mélodie, en s'imposant de nouvelles règles, perdait insensiblement de son ancienne énergie, et le calcul des intervalles fut substitué à la finesse des inflexions. C'est ainsi, par exemple, que la pratique du genre enharmonique s'abolit peu-à-peu. Quand les théâtres eurent pris une forme régulière, on n'y chantait plus que sur des modes prescrits, et à mesure qu'on multipliait les règles de l'imitation, la langue imitative s'affaiblissait.

L'étude de la philosophie et le progrès du raisonnement ayant perfectionné la grammaire, ôtèrent à la langue ce ton vif et passionné, qui l'avait d'abord rendue si chantante. Dès le temps de *Ménalippide* et de *Philoxène*, les symphonistes, qui d'abord

étaient aux gages des poëtes, et n'exécutaient que sous eux, et pour ainsi dire, à leur dictée, en devinrent indépendans ; et c'est de cette licence que se plaint si amèrement la musique dans une comédie de *Phérécrate*, dont *Plutarque* nous a conservé le passage. Ainsi la mélodie commençant à n'être plus si adhérente au discours, prit insensiblement une existence à part, et la musique devint plus indépendante des paroles. Alors aussi cessèrent peu-à-peu ces prodiges qu'elle avait produits lorsqu'elle n'était que l'accent et l'harmonie de la poésie, et qu'elle lui donnait sur les passions, cet empire que la parole n'exerça plus dans la suite que sur la raison. Aussi dès que la Grèce fut pleine de sophistes et de philosophes, n'y vit-on plus ni poëtes, ni musiciens célèbres. En cultivant l'art de convaincre on perdit celui d'émouvoir. *Platon*, lui-même, jaloux d'*Homère* et d'*Euripide*, décria l'un et ne put imiter l'autre.

Bientôt la servitude ajouta son influence à celle de la philosophie. La Grèce aux fers, perdit ce feu qui n'échauffe que les ames libres, et ne trouva plus pour louer ses tyrans, le ton dont elle avait chanté ses héros. Le mélange

des Romains affaiblit encore ce qui restait au langage d'harmonie et d'accent. Le latin, langue plus sourde et moins musicale, fit tort à la musique en l'adoptant. Le chant employé dans la capitale altéra peu-à-peu celui des provinces ; les théâtres de Rome nuisirent à ceux d'Athènes : Quand *Néron* remportait des prix, la Grèce avait cessé d'en mériter ; et la même mélodie partagée à deux langues, convint moins à l'une et à l'autre.

Enfin arriva la catastrophe qui détruisit les progrès de l'esprit humain, sans ôter les vices qui en étaient l'ouvrage. L'Europe inondée de Barbares, et asservie par des ignorans, perdit à la fois ses sciences, ses arts, et l'instrument universel des uns et des autres, savoir la langue harmonieuse perfectionnée. Ces hommes grossiers que le Nord avait engendrés, accoutumèrent insensiblement toutes les oreilles à la rudesse de leur organe ; leur voix dure et dénuée d'accent, était bruyante sans être sonore. L'empereur *Julien* comparait le parler des Gaulois au croassement des grenouilles. Toutes leurs articulations étaut aussi âpres que leurs voix étaient nazardes et sourdes ; ils ne pouvaient donner qu'une sorte

d'éclat à leur chant, qui était de renforcer le son des voyelles pour couvrir l'abondance et la dureté des consonnes.

Ce chant bruyant, joint à l'inflexibilité de l'organe, obligea ces nouveaux venus et les peuples subjugués qui les imitèrent, de ralentir tous les sons pour les faire entendre. L'articulation pénible, et les sons renforcés, concoururent également à chasser de la mélodie tout sentiment de mesure et de rhythme. Comme ce qu'il y avait de plus dur à prononcer était toujours le passage d'un son à l'autre, on n'avait rien de mieux à faire que de s'arrêter sur chacun, le plus qu'il était possible, de le renfler, de le faire éclater le plus qu'on pouvait. Le chant ne fut bientôt plus qu'une suite ennuyeuse et lente de sons traînans et criés, sans douceur, sans mesure et sans grâce; et si quelques savans disaient qu'il fallait observer les longues et les brèves dans le chant latin, il est sûr au moins qu'on chanta les vers comme de la prose, et qu'il ne fut plus question de pieds, de rhythmes, ni d'aucune espece de chant mesuré.

Le chant ainsi dépouillé de toute mélodie, et consistant uniquement dans la force et la durée des sons, dut suggérer enfin les moyens

de le rendre plus sonore encore, à l'aide des consonnances. Plusieurs voix traînant sans cesse à l'unisson des sons d'une durée illimitée, trouvèrent par hasard quelques accords qui, renforçant le bruit, le leur firent paraître agréable ; et ainsi commença la pratique du discant et du contre-point.

J'ignore combien de siècles les musiciens tournèrent autour des vaines questions, que l'effet connu d'un principe ignoré leur fit agiter. Le plus infatigable lecteur ne supporterait pas dans *Jean de Muris*, le verbiage de huit ou dix grands chapitres, pour savoir dans l'intervalle de l'octave coupée en deux consonnances, si c'est la quinte ou la quarte qui doit être au grave; et quatre cents ans après on trouve encore dans *Bontempi* des énumérations non moins ennuyeuses, de toutes les bases qui doivent porter la sixte au lieu de la quinte. Cependant l'harmonie prit insensiblement la route que lui prescrit l'analyse, jusqu'à ce qu'enfin l'invention du mode mineur et des dissonances, y eût introduit l'arbitraire dont elle est pleine, et que le seul préjugé nous empêche d'appercevoir. (*b*)

(*b*) Rapportant toute l'harmonie à ce principe

La mélodie étant oubliée, et l'attention du musicien s'étant tournée entièrement vers

très-simple de la résonnance des cordes dans leurs aliquotes, M. *Rameau* fonde le mode mineur et la dissonance sur sa prétendue expérience qu'une corde sonore en mouvement, fait vibrer d'autres cordes plus longues à sa douzième et à sa dix-septième majeure au grave. Ces cordes, selon lui, vibrent et frémissent dans toute leur longueur, mais elle ne résonnent pas. Voilà, ce me semble, une singulière physique; c'est comme si l'on disait que le soleil luit, et qu'on ne voit rien.

Ces cordes plus longues, ne rendant que le son de la plus aiguë, parce qu'elles se divisent, vibrent, résonnent à son unisson, confondent leur son avec le sien, et paraissent n'en rendre aucun. L'erreur est d'avoir cru les voir vibrer dans toute leur longueur, et d'avoir mal observé les nœuds. Deux cordes sonores formant quelque intervalle harmonique, peuvent faire entendre leur son fondamental au grave, même sans une troisième corde: c'est l'expérience connue et confirmée de M. *Tartini*; mais une corde seule n'a point d'autre son fondamental que le sien, elle ne fait point résoner ni vibrer ses multiples, mais seulement son unisson et ses aliquotes. Comme le son n'a d'autre cause que les vibrations du corps sonore, et qu'où la cause agit librement, l'effet suit toujours, séparer les vibrations de la résonnance, c'est dire une absurdité.

l'harmonie, tout se dirigea peu-à-peu sur ce nouvel objet; les genres, les modes, la gamme, tout reçut des faces nouvelles; ce furent les successions harmoniques qui réglèrent la marche des parties. Cette marche ayant usurpé le nom de mélodie, on ne put méconnaître en effet dans cette nouvelle mélodie les traits de sa mère; et notre système musical étant ainsi devenu par degrés, purement harmonique, il n'est pas étonnant que l'accent oral en ait souffert, et que la musique ait perdu pour nous presque toute son énergie.

Voilà comment le chant devint par degrés un art entièrement séparé de la parole dont il tire son origine; comment les harmoniques des sons firent oublier les inflexions de la voix, et comment enfin, bornée à l'effet purement physique du concours des vibrations, la musique se trouva privée des effets moraux qu'elle avait produits, quand elle était doublement la voix de la nature.

CHAPITRE XX.

Rapport des langues aux gouvernemens.

Ces progrès ne sont ni fortuits, ni arbitraires ; ils tiennent aux vicissitudes des choses. Les langues se forment naturellement sur les besoins des hommes ; elles changent et s'altèrent, selon les changemens de ces mêmes besoins. Dans les anciens temps, où la persuasion tenait lieu de force publique, l'éloquence était nécessaire. A quoi servirait-elle aujourd'hui, que la force publique supplée à la persuasion ? L'on n'a besoin ni d'art, ni de figure pour dire, *tel est mon plaisir.* Quels discours restent donc à faire au peuple assemblé ? des sermons. Et qu'importe à ceux qui les font, de persuader le peuple, puisque ce n'est pas lui qui nomme aux bénéfices ? Les langues populaires nous sont devenues aussi parfaitement inutiles que l'éloquence. Les sociétés ont pris leur dernière forme ; on n'y change plus rien qu'avec du canon et des écus ; et comme on n'a plus rien à dire au

peuple, sinon, *donnez de l'argent*, on le dit avec des placards au coin des rues, ou des soldats dans les maisons : il ne faut assembler personne pour cela ; au contraire, il faut tenir les sujets épars ; c'est la première maxime de la politique moderne.

Il y a des langues favorables à la liberté, ce sont les langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin : les nôtres sont faites pour le bourdonnement des divans. Nos prédicateurs se tourmentent, se mettent en sueur dans les temples, sans qu'on sache rien de ce qu'ils ont dit. Après s'être épuisés à crier pendant une heure, ils sortent de la chaire à demi-morts. Assurément ce n'était pas la peine de prendre tant de fatigue.

Chez les anciens on se fesait entendre aisément au peuple sur la place publique; on y parlait tout un jour sans s'incommoder. Les généraux haranguaient leurs troupes ; on les entendait, et ils ne s'épuisaient point. Les historiens modernes qui ont voulu mettre des harangues dans leurs histoires, se sont fait moquer d'eux. Qu'on suppose un homme haranguant en français le peuple de Paris dans

la place Vendôme. Qu'il crie à pleine tête, on entendra qu'il crie, on ne distinguera pas un mot. *Hérodote* lisait son histoire aux peuples de la Grèce, assemblés en plein air, et tout retentissait d'applaudissemens. Aujourd'hui l'académicien qui lit un mémoire un jour d'assemblée publique, est à peine entendu au bout de la salle. Si les charlatans des places abondent moins en France qu'en Italie, ce n'est pas qu'en France ils soient moins écoutés, c'est seulement qu'on ne les entend pas si bien. M. d'*Alembert* croit qu'on pourrait débiter le récitatif français à l'italienne; il faudrait donc le débiter à l'oreille, autrement l'on n'entendrait rien du tout. Or, je dis que toute langue avec laquelle on ne peut pas se faire entendre au peuple assemblé, est une langue servile; il est impossible qu'un peuple demeure libre et qu'il parle cette langue-là.

Je finirai ces réflexions superficielles, mais qui peuvent en faire naître de plus profondes, par le passage qui me les a suggérées.

Ce serait la matière d'un examen assez philosophique, que d'observer dans le fait,

et de montrer par des exemples, combien le caractère, les mœurs, et les intérêts d'un peuple, influent sur la langue. (*c*)

(*c*) Remarques sur la gramm. génér. et raison. par M. *Duclos*, page 11.

LETTRE

LETTRE

A MONSIEUR

L'ABBE RAYNAL,

Au sujet d'un nouveau mode de musique, inventé par M. Blainville.

Paris, le 30 mai 1754, au sortir du concert.

Vous êtes bien aise, Monsieur, vous le panégyriste et l'ami des arts, de la tentative de M. *Blainville*, pour l'instruction d'un nouveau mode dans notre musique. Pour moi, comme mon sentiment là-dessus ne fait rien à l'affaire, je passe immédiatement au jugement que vous me demandez sur la découverte même.

Autant que j'ai pu saisir les idées de M. *Blainville*, durant la rapidité de l'exécution du morceau que nous venons d'entendre, je trouve que le mode qu'il nous propose, n'a que deux cordes principales, au lieu de trois qu'a chacun des deux modes usités. L'une de ces deux cordes est la tonique, l'autre est la quarte au-dessus de cette tonique; et cette quarte s'ap-

pellera, si l'on veut, *dominante*. L'auteur me paraît avoir eu de fort bonnes raisons pour préférer ici la quarte à la quinte, et celle de toutes ces raisons qui se présente la première, en parcourant sa gamme, est le danger de tomber dans les fausses relations.

Cette gamme est ordonnée de la manière suivante : il monte d'abord d'un semi-ton majeur de la tonique sur la seconde note, puis d'un ton sur la troisième ; et montant encore d'un ton il arrive à sa dominante, sur laquelle il établit le repos, ou, s'il m'est permis de parler ainsi, l'hémistiche du mode. Puis recommençant sa marche un ton au-dessus de la dominante, il monte ensuite d'un semi-ton majeur, d'un ton et encore d'un ton, et l'octave est parcourue selon cet ordre de notes, *mi*, *fa*, *sol*, *la* : *si*, *ut*, *re*, *mi*. Il redescend de même, sans aucune altération.

Si vous procédez diatoniquement, soit en montant, soit en descendant de la dominante d'un mode mineur à l'octave de cette dominante, sans dièses ni bémoles accidentels, vous aurez précisément la gamme de M. *Blainville* ; par où l'on voit, 1°. que sa marche diatonique est directement opposée à la nôtre, où,

partant de la tonique on doit monter d'un ton ou descendre d'un semi-ton ; 2°. qu'il a fallu sustituer une autre harmonie à l'accord sensible usité dans nos modes, et qui se trouve exclus du sien ; 3°. trouver pour cette nouvelle gamme des accompagnemens différens de ceux que l'on emploie dans la règle de l'octave ; 4°. et par conséquent d'autres progressions de bases fondamentales que celles qui sont admises.

La gamme de son mode est précisément semblable au diagramme des Grecs ; car si l'on commence par la corde *hypate*, en montant, ou par la note en descendant, à parcourir diatoniquement deux tétracordes disjoints, on aura précisément la nouvelle gamme. C'est notre ancien mode plagal, qui subsiste encore dans le plainchant ; c'est proprement un mode mineur dont le diapason se prendrait, non d'une tonique à son octave, en passant par la dominante, mais d'une dominante à son octave en passant par la tonique ; et en effet la tierce majeure que l'auteur est obligé de donner à sa finale, jointe à la manière d'y descendre par semi-ton, donne à cette tonique tout-à-fait l'air d'une dominante. Ainsi, si l'on pouvait, de ce côté-là, disputer

à M. *Blainville* le mérite de l'invention ; on ne pourrait du moins lui disputer celui d'avoir osé braver, en quelque chose, la bonne opinion que notre siècle a de soi-même, et son mépris pour tous les autres âges en matière de sciences et de goût.

Mais ce qui paraît appartenir incontestablement à M. *Blainville*, c'est l'harmonie qu'il affecte à un mode institué dans des temps où nous avons tout lieu de croire qu'on ne connaissait point l'harmonie, dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Personne ne lui disputera, ni la science qui lui a suggéré de nouvelles progressions fondamentales, ni l'art avec lequel il l'a su mettre en œuvre pour ménager nos oreilles, bien plus délicates sur les choses nouvelles, que sur les mauvaises choses.

Dès qu'on ne pourra plus lui reprocher de n'avoir pas trouvé ce qu'il nous propose, on lui reprochera de l'avoir trouvé. On conviendra que sa découverte est bonne, s'il veut avouer qu'elle n'est pas de lui : s'il prouve qu'elle est de lui, on lui soutiendra qu'elle est mauvaise ; et il ne sera pas le premier contre lequel les artistes auront argumenté de la sorte. On lui demandera sur quel fon-

dement il prétend déroger aux lois établies, et en introduire d'autres de son autorité.

On lui reprochera de vouloir ramener à l'arbitraire les règles d'une science qu'on a fait tant d'effort pour réduire en principe; d'enfreindre dans ses progressions la liaison harmonique, qui est la loi la plus générale, et l'épreuve la plus sûre de toute bonne harmonie.

On lui demandera ce qu'il prétend substituer à l'accord sensible, dont son mode n'est nullement susceptible, pour annoncer les changemens de ton. Enfin, on voudra savoir encore pourquoi, dans l'essai qu'il a donné au public, il a tellement entremêlé son mode avec les deux autres, qu'il n'y a qu'un très-petit nombre de connaisseurs, dont l'oreille exercée et attentive ait démêlé ce qui appartient en propre à son nouveau système.

Ses réponses, je crois les prévoir à-peu-près. Il trouvera aisément en sa faveur des analogies, du moins aussi bonnes que celles dont nous avons la bonté de nous contenter. Selon lui, le mode mineur n'aura pas de meilleurs fondemens que le sien. Il nous soutiendra que l'oreille est notre premier maître d'harmonie, et que, pourvu que celui-là soit

content; la raison doit se borner à chercher pourquoi il l'est, et non à lui prouver qu'il a tort de l'être. Qu'il ne cherche ni à introduire dans les choses l'arbitraire qui n'y est point, ni à dissimuler celui qu'il y trouve. Or, cet arbitraire est si constant que, même dans la règle de l'octave, il y a une faute contre les règles ; remarque qui ne sera pas, si l'on veut, de M. *Blainville*, mais que je prends sur mon compte.

Il dira encore que cette liaison harmonique qu'on lui objecte, n'est rien moins qu'indispensable dans l'harmonie, et il ne sera pas embarrassé de le prouver.

Il s'excusera d'avoir entremêlé les trois modes, sur ce que nous sommes sans cesse dans le même cas avec les deux nôtres, sans compter que par ce mélange adroit il aurait eu le plaisir, dirait *Montagne*, de faire donner à nos modes des nazardes sur le nez du sien. Mais quoi qu'il fasse, il faudra toujours qu'il ait tort, par deux raisons sans réplique; l'une qu'il est inventeur, l'autre qu'il a à faire à des musiciens.

Je suis, etc.

EXAMEN

DE

DEUX PRINCIPES

Avancés par M. Rameau, dans sa brochure intitulée :

ERREURS

SUR

LA MUSIQUE,

DANS L'ENCYCLOPÉDIE.

AVERTISSEMENT.

Je jetai cet écrit sur le papier en 1755, lorsque parut la brochure de M. *Rameau :* et après avoir déclaré publiquement, sur la grande querelle que j'avais eue à soutenir, que je ne répondrais plus à mes adversaires; content même d'avoir fait note de mes observations sur l'écrit de M. *Rameau*, je ne les publiai point; et je ne les joins maintenant ici, que parce qu'elles servent à l'éclaircissement de quelques articles de mon Dictionnaire, où la forme de l'ouvrage ne me permettait pas d'entrer dans de plus longues discussions.

EXAMEN

DE

DEUX PRINCIPES

Avancés par M. Rameau, dans sa brochure intitulée :

ERREURS

SUR

LA MUSIQUE,

DANS L'ENCYCLOPÉDIE.

C'EST toujours avec plaisir que je vois paraître de nouveaux écrits de M. *Rameau* : de quelque manière qu'ils soient accueillis du public, ils sont précieux aux amateurs de l'art, et je me fais honneur d'être de ceux qui tâchent d'en profiter. Quand cet illustre artiste relève mes fautes, il m'instruit, il m'honore, je lui dois des remercîmens ; et comme en renonçant aux querelles qui peuvent troubler

ma tranquillité, je ne m'interdis point celles de pur amusement, je discuterai par occasion quelques points qu'il décide, bien sûr d'avoir toujours fait une chose utile, s'il en peut résulter de sa part de nouveaux éclaircissemens. C'est même entrer en cela dans les vues de ce grand musicien, qui dit qu'on ne peut contester les propositions qu'il avance, que pour lui fournir les moyens de les mettre dans un plus grand jour; d'où je conclus qu'il est bon qu'on les conteste.

Je suis, au reste, fort éloigné de vouloir défendre mes articles de l'Encyclopédie : personne, à la vérité, n'en devait être plus content que M. *Rameau*, qui les attaque; mais personne au monde n'en est plus mécontent que moi. Cependant quand on sera instruit du temps où ils ont été faits, de celui que j'eus pour les faire, et de l'impuissance où j'ai toujours été de reprendre un travail une fois fini; quand on saura, de plus, que je n'eus point la présomption de me proposer pour celui-ci, mais que ce fut, pour ainsi dire, une tâche imposée par l'amitié; on lira, peut-être, avec quelque indulgence, des articles que j'eus à peine le temps d'écrire dans l'espace qui m'était donné pour les méditer,

et que je n'aurais point entrepris, si je n'avais consulté que le temps et mes forces.

Mais ceci est une justification envers le public, et pour un autre lieu. Revenons à M. *Rameau*, que j'ai beaucoup loué, et qui me fait un crime de ne l'avoir pas loué davantage. Si les lecteurs veulent bien jeter les yeux sur les articles qu'il attaque, tels que Chiffrer, Accord, Accompagnement, etc; s'ils distinguent les vrais éloges que l'équité mesure aux talens, du vil encens que l'adulation prodigue à tout le monde; enfin, s'ils sont instruits du poids que les procédés de M. *Rameau*, vis-à-vis de moi, ajoutent à la justice que j'aime à luirendre, j'espère qu'en blâmant les fautes que j'ai pu faire dans l'exposition de ses principes, ils seront contens, au moins, des hommages que j'ai rendus à l'auteur.

Je ne feindrai pas d'avouer que l'écrit intitulé : *Erreurs sur la Musique*, me paraît en effet fourmiller d'erreurs, et que je n'y vois rien de plus juste que le titre. Mais ces erreurs ne sont point dans les lumières de M. *Rameau*, elles n'ont leur source que dans son cœur; et quand la passion ne l'aveuglera pas, il jugera mieux que personne des bonnes

règles de son art. Je ne m'attacherai donc point à relever un nombre de petites fautes, qui disparaîtront avec sa haine ; encore moins défendrai-je celles dont il m'accuse, et dont plusieurs, en effet, ne sauraient être niées. Il me fait un crime, par exemple, d'écrire pour être entendu ; c'est un défaut qu'il impute à mon ignorance, et dont je suis peu tenté de la justifier. J'avoue avec plaisir, que, faute de choses savantes, je suis réduit à n'en dire que de raisonnables ; et je n'envie à personne le profond savoir qui n'engendre que des écrits inintelligibles.

Encore un coup, ce n'est point pour ma justification que j'écris, c'est pour le bien de la chose. Laissons toutes ces disputes personnelles, qui ne font rien au progrès de l'art, ni à l'instruction du public. Il faut abandonner ces petites chicanes aux commençans, qui veulent se faire un nom aux dépens des noms déjà connus, et qui, pour une erreur qu'ils corrigent, ne craignent pas d'en commettre cent. Mais, ce qu'on ne saurait examiner avec trop de soin, ce sont les principes de l'art même, dans lesquels la moindre erreur est une source d'égaremens, et où l'artiste ne peut se tromper en rien, que tous les efforts

qu'il

qu'il fait pour perfectionner l'art, n'en éloignent la perfection.

Je remarque, dans les erreurs sur la musique, deux de ces principes importans. Le premier qui a guidé M. *Rameau* dans tous ses écrits, et, qui pis est, dans toute sa musique, est que l'harmonie est l'unique fondement de l'art, que la mélodie en dérive, et que tous les grands effets de la musique naissent de la seule harmonie.

L'autre principe, nouvellement avancé par M. *Rameau*, et qu'il me reproche de n'avoir pas ajouté à ma définition de l'accompagnement, est que cet *accompagnement représente le corps sonore*. J'examinerai séparément ces deux principes. Commençons par le premier et le plus important, dont la vérité ou la fausseté démontrée, doit servir en quelque manière de basse à tout l'art musical.

Il faut d'abord remarquer que M. *Rameau* fait dériver toute l'harmonie de la résonnance du corps sonore. Et il est certain que tout son est accompagné de trois autres sons harmoniques concomitans ou accessoires, qui forment avec lui un accord parfait, tierce-majeure. En ce sens, l'harmonie est naturelle et inséparable de la mélodie et du chant, tel

qu'il puisse être, puisque tout son porte avec lui son accord parfait. Mais, outre ces trois sons harmoniques, chaque son principal en donne beaucoup d'autres, qui ne sont point harmoniques, et n'entrent point dans l'accord parfait. Telles sont toutes les aliquotes non réductibles par leurs octaves à quelqu'une de ces trois premières. Or, il y a une infinité de ces aliquotes qui peuvent échapper à nos sens, mais dont la résonnance est démontrée par l'induction, et n'est pas impossible à confirmer par expérience. L'art les a rejetées de l'harmonie, et voilà où il a commencé à substituer ses règles à celles de la nature.

Veut-on donner aux trois sons qui constituent l'accord parfait, une prérogative particulière parce qu'ils forment entr'eux une sorte de proportion qu'il a plu aux anciens d'appeler harmonique, quoiqu'elle n'ait qu'une propriété de calcul ? Je dis que cette propriété se trouve dans des rapports de sons qui ne sont nullement harmoniques. Si les trois sons représentés par les chiffres $1 \frac{1}{3} \frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, forment un accord consonnant, les trois sons représentés par ces autres chiffres $\frac{1}{5} \frac{1}{6} \frac{1}{7}$, sont de même en proportion harmonique, et ne

forment qu'un accord discordant. Vous pouvez diviser harmoniquement une tierce-majeure, une tierce-mineure, un ton majeur, un ton mineur, etc. et jamais les sons donnés par ces divisions, ne feront des accords consonnans. Ce n'est donc ni parce que les sons qui composent l'accord parfait résonnant avec le son principal, ni parce qu'ils répondent aux aliquotes de la corde entière, ni parce qu'ils sont en proportion harmonique, qu'ils ont été choisis exclusivement pour composer l'accord parfait, mais seulement parce que dans l'ordre des intervalles, ils offrent les rapports les plus simples. Or, cette simplicité des rapports est une règle commune à l'harmonie et à la mélodie ; règle dont celle-ci s'écarte pourtant en certains cas, jusqu'à rendre toute harmonie impraticable ; ce qui prouve que la mélodie n'a point reçu la loi d'elle, et ne lui est point naturellement subordonnée.

Je n'ai parlé que de l'accord parfait majeur. Que sera-ce quand il faudra montrer la génération du mode mineur, de la dissonance, et les règles de la modulation ? A l'instant je perds la nature de vue, l'arbitraire perce de toutes parts, le plaisir même de l'oreille est

l'ouvrage de l'habitude. De quel droit l'harmonie, qui ne peut se donner à elle-même un fondement naturel, voudrait-elle être celui de la mélodie, qui fit des prodiges deux mille ans avant qu'il fût question d'harmonie et d'accords ?

Qu'une marche consonnante et régulière de basse-fondamentale engendre des harmoniques qui procèdent diatoniquement, et forment entr'eux une sorte de chant, cela se connaît et peut s'admettre. On pourrait même renverser cette génération ; et comme, selon *M. Rameau*, chaque son n'a pas seulement la puissance d'ébranler ses aliquotes en-dessus, mais ses multiples en-dessous, le simple chant pourrait engendrer une sorte de basse, comme la basse engendre une sorte de chant, et cette génération serait aussi naturelle que celle du mode mineur. Mais je voudrais demander à *M. Rameau* deux choses : l'une, si ces sons ainsi engendrés sont ce qu'il appelle mélodie ; et l'autre, si c'est ainsi qu'il trouve la sienne, ou s'il pense même que jamais personne en ait trouvé de cette manière ? Puissions-nous préserver nos oreilles de toute musique dont l'auteur commencera par établir une belle basse-fondamentale, et pour nous mener

savamment de dissonance en dissonance, changera de ton ou de mode à chaque note, entassera sans cesse accords sur accords, sans songer aux accens d'une mélodie simple, naturelle et passionnée, qui ne tire pas son expression des progressions de la basse, mais des inflexions que le sentiment donne à la voix !

Non, ce n'est point là sans doute ce que *M. Rameau* veut qu'on fasse, encore moins ce qu'il fait lui-même. Il entend seulement que l'harmonie guide l'artiste, sans qu'il y songe, dans l'invention de sa mélodie, et que toutes les fois qu'il fait un beau chant, il suit une harmonie régulière ; ce qui doit être vrai, par la liaison que l'art a mise entre ces deux parties, dans tous les pays où l'harmonie a dirigé la marche des sons, les règles du chant, et l'accent musical ; car ce qu'on appelle chant prend alors une beauté de convention, laquelle n'est point absolue, mais relative au systême harmonique, et à ce que dans ce systême on estime plus que le chant.

Mais si la longue routine de nos successions harmoniques guide l'homme exercé et le compositeur de profession ; quel fut le

guide de ces ignorans, qui n'avaient jamais entendu l'harmonie, dans ces chants que la nature a dictés long-temps avant l'invention de l'art? Avaient-ils donc un sentiment d'harmonie antérieur à l'expérience; et si quelqu'un leur eût fait entendre la basse-fondamentale de l'air qu'ils avaient composé, pense-t-on qu'aucun d'eux eût reconnu-là son guide, et qu'il eût trouvé le moindre rapport entre cette basse et cet air?

Je dirai plus. A juger de la mélodie des Grecs par les trois ou quatre airs qui nous en restent: comme il est impossible d'ajuster sous ces airs une bonne basse-fondamentale, il est impossible aussi que le sentiment de cette basse, d'autant plus régulière qu'elle est plus naturelle, leur ait suggéré ces mêmes airs. Cependant cette mélodie qui les transportait, était excellente à leurs oreilles, et l'on ne peut douter que la nôtre ne leur eût paru d'une barbarie insupportable. Donc ils en jugeaient sur un autre principe que nous.

Les Grecs n'ont reconnu pour consonnances que celles que nous appelons consonnances parfaites; ils ont rejetté de ce nombre les tierces et les sixtes. Pourquoi cela? C'est que l'intervalle du ton mineur était

ignoré d'eux ou du moins proscrit de la pratique, et leurs consonnances n'étant point tempérées, toutes leurs tierces majeures étaient trop fortes d'un comma, et leurs tierces mineures trop faibles d'autant, et par conséquent leurs sixtes majeures et mineures altérées de même. Qu'on pense maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir, et quels modes harmoniques on peut établir, en bannissant les tierces et les sixtes du nombre des consonnances! Si les consonnances mêmes qu'ils admettaient leur eussent été connues par un vrai sentiment d'harmonie, ils les eussent dû sentir ailleurs que dans la mélodie, ils les auraient, pour ainsi dire, sous-entendues au-dessous de leurs chants : la consonnance tacite des marches fondamentales leur eût fait donner ce nom aux marches diatoniques qu'elles engendraient : loin d'avoir eu moins de consonnances que nous, ils en auraient eu davantage; et préoccupés, par exemple, de la basse tacite *ut sol*, ils eussent donné le nom de consonnance à l'intervalle mélodieux *d'ut à re*.

» Quoique l'auteur d'un chant, dit *M. Ra-*
» *meau*, ne connaisse pas les sons fonda-
» mentaux dont ce chant dérive, il ne puise

» pas moins dans cette source unique de » toutes nos productions en musique. » Cette doctrine est sans doute fort savante, car il m'est impossible de l'entendre. Tâchons, s'il se peut, de m'expliquer ceci.

La plupart des hommes qui ne savent pas la musique, et qui n'ont pas appris combien il est beau de faire grand bruit, prennent tous leurs chants dans le *medium* de leur voix, et son diapason ne s'étend pas communément jusqu'à pouvoir en entonner la basse-fondamentale, quand même ils la sauraient. Ainsi, non-seulement cet ignorant qui compose un air, n'a nulle notion de la basse-fondamentale de cet air ; il est même également hors d'état et d'exécuter cette basse lui-même, et de la reconnaître lorsqu'un autre l'exécute. Mais cette basse-fondamentale qui lui a suggéré son chant, et qui n'est ni dans son entendement, ni dans son organe, ni dans sa mémoire, où est-elle donc ?

M. Rameau prétend qu'un ignorant entonnera naturellement les sons fondamentaux les plus sensibles, comme, par exemple, dans le ton d'*ut* un *sol* sous un *re*, et un *ut* sous un *mi*. Puisqu'il dit en avoir fait l'expérience, je ne veux pas en ceci rejetter son autorité.

Mais quels sujets a-t-il pris pour cette épreuve ? Des gens qui, sans savoir la musique, avaient cent fois entendu de l'harmonie et des accords ; de sorte que l'impression des intervalles harmoniques, et du progrès correspondant des parties dans les passages les plus fréquens, était restée dans leur oreille, et se transmettait à leur voix, sans même qu'ils s'en doutassent. Le jeu des racleurs de guinguettes suffit seul pour exercer le peuple des environs de Paris à l'intonnation des tierces et des quintes. J'ai fait ces mêmes expériences sur des hommes plus rustiques, et dont l'oreille était juste ; elles ne m'ont jamais rien donné de semblable. Ils n'ont entendu la basse qu'autant que je la leur soufflais ; encore souvent ne pouvaient-ils la saisir : ils n'appercevaient jamais le moindre rapport entre deux sons différens entendus à la fois : cet ensemble même leur déplaisait toujours, quelque juste que fût l'intervalle ; leur oreille était choquée d'une tierce comme la nôtre l'est d'une dissonance ; et je puis assurer qu'il n'y en avait pas un pour qui la cadence rompue n'eût pu terminer un air tout aussi bien que la cadence parfaite, si l'unisson s'y fût trouvé de même.

Quoique le principe de l'harmonie soit naturel, comme il ne s'offre au sens que sous l'apparence de l'unisson, le sentiment qui le développe est acquis et factice, comme la plupart de ceux qu'on attribue à la nature; et c'est surtout en cette partie de la musique qu'il y a, comme dit très-bien M. *d'Alembert*, un art d'entendre, comme un art d'exécuter. J'avoue que ces observations quoique justes, rendent à Paris les expériences difficiles, car les oreilles ne s'y préviennent guère moins vîte que les esprits : mais c'est un inconvénient inséparable des grandes villes, qu'il y faut toujours chercher la nature au loin.

Un autre exemple dont M. *Rameau attend tout*, et qui me semble à moi ne prouver rien, c'est l'intervalle des deux notes *ut fa* dièse, sous lequel, appliquant différentes basses qui marquent différentes transitions harmoniques, il prétend montrer par les diverses affections qui en naissent, que la force de ces affections dépend de l'harmonie et non du chant. Comment M. *Rameau* a-t-il pu se laisser abuser par ses yeux, par ses préjugés, au point de prendre tous ces divers passages pour un même chant, parce que c'est le même intervalle apparent, sans songer qu'un intervalle ne doit être censé le même, et surtout

en mélodie, qu'autant qu'il a le même rapport au mode ; ce qui n'a lieu dans aucun des passages qu'il cite ? Ce sont bien sur le clavier les mêmes touches, et voilà ce qui trompe *M. Rameau*, mais ce sont réellement autant de mélodies différentes ; car non-seulement elles se présentent toutes à l'oreille sous des idées diverses, mais même leurs intervalles exacts diffèrent presque tous les uns des autres. Quel est le musicien qui dira qu'un triton et une fausse quinte, une septième diminuée et une sixte majeure, une tierce mineure et une seconde superflue, forment la même mélodie, parce que les intervalles qui les donnent sont les mêmes sur le clavier ? Comme si l'oreille n'appréciait pas toujours les intervalles selon leur justesse dans le mode, et ne corrigeait pas les erreurs du tempérament sur les rapports de la modulation ! Quoique la basse détermine quelquefois avec plus de promptitude et d'énergie les changemens de ton, ces changemens ne laisseraient pourtant pas de se faire sans elle ; et je n'ai jamais prétendu que l'accompagnement fût inutile à la mélodie, mais seulement qu'il lui devait être subordonné. Quand tous ces passages de l'*ut* au *fa* dièse seraient exactement la même

intervalle, employés dans leurs différentes places, ils n'en seraient pas moins autant de chants différens, étant pris ou supposés sur différentes cordes du mode, et composés de plus ou moins de degrés. Leur variété ne vient donc pas de l'harmonie, mais seulement de la modulation qui appartient incontestablement à la mélodie.

Nous ne parlons ici que de deux notes d'une durée indéterminée; mais deux notes d'une durée indéterminée ne suffisent pas pour constituer un chant, puisqu'elles ne marquent ni mode ni phrase, ni commencement, ni fin. Qui est-ce qui peut imaginer un chant dépourvu de tout cela? A quoi pense M. *Rameau*, de nous donner pour des accessoires de la mélodie, la mesure, la différence du haut ou du bas, du doux ou du fort, du vîte et du lent; tandis que toutes ces choses ne sont que la mélodie elle-même, et que si on les en séparait, elle n'existerait plus? La mélodie est un langage comme la parole; tout chant qui ne dit rien n'est rien, et celui-là seul peut dépendre de l'harmonie. Les sons aigus ou graves représentent les accens semblables dans le discours, les brèves et les longues, les quantités semblables dans la prosodie, la

mesure égale et constante, le rhythme et les pieds des vers, les doux et les forts, la voix remisse ou véhémente de l'orateur. Y a-t-il un homme au monde assez froid, assez dépourvu de sentiment, pour dire ou lire des choses passionnées, sans jamais adoucir ni renforcer sa voix ? M. *Rameau*, pour comparer la mélodie à l'harmonie, commence par dépouiller la première de tout ce qui lui étant propre, ne peut convenir à l'autre : il ne considère pas la mélodie comme un chant, mais comme un remplissage ; il dit que ce remplissage naît de l'harmonie, et il a raison.

Qu'est-ce qu'une suite de sons indéterminés, quant à la durée ? des sons isolés et dépourvus de tout effet commun qu'on entend, qu'on saisit séparément les uns des autres, et qui, bien qu'engendrés par une succession harmonique, n'offrent aucun ensemble à l'oreille, et attendent, pour former une phrase et dire quelque chose, la liaison que la mesure leur donne. Qu'on présente au musicien une suite de notes de valeur indéterminée, il en va faire cinquante mélodies entièrement différentes, seulement par les diverses manières de les scander, d'en combiner et varier les mouvemens ; preuve invincible que c'est à la mesure qu'il

appartient de fixer toute mélodie. Que si la diversité d'harmonie qu'on peut donner à ces suites, varie aussi leurs effets, c'est qu'elle en fait réellement encore autant de mélodies différentes, en donnant aux mêmes intervalles, divers emplacemens dans l'échelle du mode ; ce qui, comme je l'ai déjà dit, change entièrement les rapports des sons et le sens des phrases.

La raison pourquoi les anciens n'avaient point de musique purement instrumentale, c'est qu'ils n'avaient pas l'idée d'un chant sans mesure, ni d'une autre mesure que celle de la poésie ; et la raison pourquoi les vers se chantaient toujours et jamais la prose, c'est que la prose n'avait que la partie du chant qui dépend de l'intonation, au lieu que les vers avaient encore l'autre partie constitutive de la mélodie, savoir le rhythme.

Jamais personne, pas même M. *Rameau*, n'a divisé la musique en mélodie, harmonie, et mesure, mais en harmonie et mélodie ; après quoi l'une et l'autre se considèrent par les sons et par les temps.

M. *Rameau* prétend que tout le charme, toute l'énergie de la musique est dans l'harmonie ; que la mélodie n'y a qu'une part

subordonnée, et ne donne à l'oreille qu'un léger et stérile agrément. Il faut l'entendre raisonner lui-même. Ses preuves perdraient trop à être rendues par un autre que lui.

Tout chœur de musique, dit-il, *qui est lent, et dont la succession harmonique est bonne, plaît toujours sans le secours d'aucun dessein, ni d'une mélodie qui puisse affecter d'elle-même ; et ce plaisir est tout autre que celui qu'on éprouve ordinairement d'un chant agréable ou simplement vif et gai.* (Ce parallèle d'un chœur lent, et d'un air vif et gai, me paraît assez plaisant.) *L'un se rapporte directement à l'ame*, (notez bien que c'est le grand chœur à quatre parties.) *L'autre ne passe pas le canal de l'oreille.* (C'est le chant, selon M. *Rameau.*) *J'en appelle encore à l'Amour triomphe, déjà cité plus d'une fois.* (Cela est vrai.) *Que l'on compare le plaisir qu'on éprouve à celui que cause un air, soit vocal, soit instrumental.* J'y consens. Qu'on me laisse choisir la voix et l'air, sans me restreindre au seul mouvement vif et gai, car cela n'est pas juste ; et que M. *Rameau* vienne de son côté avec son chœur *l'Amour triomphe*, et tout ce terrible appareil d'instrumens et de voix, il aura beau

se choisir des juges qu'on n'affecte qu'à force de bruit, et qui sont plus touchés d'un tambour que du rossignol, ils seront hommes enfin. Je n'en veux pas davantage pour leur faire sentir que les sons les plus capables d'affecter l'ame ne sont point ceux d'un chœur de musique.

L'harmonie est une cause purement physique; l'impression qu'elle produit reste dans le même ordre: des accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement passager et stérile; ils donneraient plutôt des vapeurs que des passions. Le plaisir qu'on prend à entendre un chœur lent, dépourvu de mélodie, est purement de sensation, et tournerait bientôt à l'ennui, si l'on n'avait soin de faire ce chœur très-court, sur-tout lorsqu'on y met toutes les voix dans leur *medium*. Mais si les voix sont remisses et basses, il peut affecter l'ame sans le secours de l'harmonie; car une voix remisse et lente est une expression naturelle de tristesse; un chœur à l'unisson pourrait faire le même effet.

Les plus beaux accords, ainsi que les plus belles couleurs, peuvent porter aux sens une impression agréable, et rien de plus. Mais les accens de la voix passent jusqu'à l'ame; car

ils sont l'expression naturelle des passions, et en les peignant, ils les excitent. C'est par eux que la musique devient oratoire, éloquente, imitative; ils en forment le langage : c'est par eux qu'elle peint à l'imagination les objets, qu'elle porte au cœur les sentimens. La mélodie est dans la musique ce qu'est le dessin dans la peinture; l'harmonie n'y fait que l'effet des couleurs. C'est par le chant, non par les accords que les sons ont de l'expression, du feu, de la vie : c'est le chant seul qui leur donne les effets moraux qui font toute l'énergie de la musique. En un mot, le seul physique de l'art se réduit à bien peu de chose, et l'harmonie ne passe pas au-delà.

Que s'il y a quelques mouvemens de l'ame qui semblent excités par la seule harmonie, comme l'ardeur des soldats par les instrumens militaires, c'est que tout grand bruit, tout bruit éclatant peut être bon pour cela; parce qu'il n'est question que d'une certaine agitation qui se transmet de l'oreille au cerveau, et que l'imagination, ébranlée ainsi, fait le reste. Encore cet effet dépend-il moins de l'harmonie que du rhythme ou de la mesure, qui est une des parties constitutives

de la mélodie, comme je l'ai fait voir ci-dessus.

Je ne suivrai point M. *Rameau* dans les exemples qu'il tire de ses ouvrages pour illustrer son principe. J'avoue qu'il ne lui est pas difficile de montrer, par cette voie, l'infériorité de la mélodie; mais j'ai parlé de la musique, et non de sa musique. Sans vouloir démentir les éloges qu'il se donne, je puis n'être pas de son avis sur tel ou tel morceau; et tous ces jugemens particuliers, pour ou contre, ne sont pas d'un grand avantage au progrès de l'art.

Après avoir établi comme on a vu, le fait, vrai par rapport à nous, mais très-faux, généralement parlant, que l'harmonie engendre la mélodie, M. *Rameau* finit sa dissertation dans ces termes : *Ainsi, toute musique étant comprise dans l'harmonie, on en doit conclure que ce n'est qu'à cette seule harmonie qu'on doit comparer quelque science que ce soit*, page 64. J'avoue que je ne vois rien à répondre à cette merveilleuse conclusion.

Le second principe avancé par M. *Rameau*, et duquel il me reste à parler, est que *l'harmonie représente le corps sonore.* Il me re-

proche de n'avoir pas ajouté cette idée dans la définition de l'accompagnement. Il est à croire que si je l'y eusse ajoutée, il me l'eût reproché davantage, ou du moins avec plus de raison. Ce n'est pas sans répugnance que j'entre dans l'examen de cette addition qu'il exige : car, quoique le principe que je viens d'examiner, ne soit pas en lui-même plus vrai que celui-ci, l'on doit beaucoup l'en distinguer, en ce que, si c'est une erreur, c'est au moins l'erreur d'un grand musicien qui s'égare à force de science. Mais ici je ne vois que des mots vides de sens, et je ne puis pas même supposer de la bonne foi dans l'auteur qui les ose donner au public, comme un principe de l'art qu'il professe.

L'harmonie représente le corps sonore. Ce mot de *corps sonore* a un certain éclat scientifique ; il annonce un physicien dans celui qui l'emploie ; mais en musique que signifie-t-il? Le musicien ne considère pas le corps sonore en lui-même, il ne le considère qu'en action. Or, qu'est-ce que le corps sonore en action ? C'est le son : l'harmonie représente donc le son. Mais l'harmonie accompagne le son. Le son n'a donc pas besoin qu'on le représente, puis-

qu'il est là. Si ce galimatias paraît risible, ce n'est pas ma faute assurément.

Mais ce n'est peut-être pas le son mélodieux que l'harmonie représente, c'est la collection des sons harmoniques qui l'accompagnent : mais ces sons ne sont que l'harmonie elle-même; l'harmonie représente donc l'harmonie, et l'accompagnement, l'accompagnement.

Si l'harmonie ne représente ni le son mélodieux, ni ses harmoniques; que représente-t-elle donc? Le son fondamental et ses harmoniques, dans lesquels est compris le son mélodieux. Le son fondamental et ses harmoniques sont donc ce que M. *Rameau* appelle le corps sonore. Soit; mais voyons.

Si l'harmonie doit représenter le corps sonore, la basse ne doit jamais contenir que des sons fondamentaux; car, à chaque renversement, le corps sonore ne rend point sur la basse l'harmonie renversée du son fondamental, mais l'harmonie directe du son renversé qui est la basse, et qui, dans le corps sonore, devient ainsi fondamentale. Que M. *Rameau* prenne la peine de répondre à cette seule objection, mais qu'il y réponde

clairement, et je lui donne gain de cause.

Jamais le son fondamental ni ses harmoniques, pris pour le corps sonore, ne donnent d'accord mineur; jamais ils ne donnent la dissonance; je parle dans le système de M. *Rameau*. L'harmonie et l'accompagnement sont pleins de tout cela, principalement dans sa pratique : donc l'harmonie et l'accompagnement ne peuvent représenter le corps sonore.

Il faut qu'il y ait une différence inconcevable entre la manière de raisonner de cet auteur et la mienne; car voici les premières conséquences que son principe, admis par supposition, me suggère.

Si l'accompagnement représente le corps sonore, il ne doit rendre que les sons rendus par le corps sonore. Or, ces sons ne forment que des accords parfaits. Pourquoi donc hérisser l'accompagnement de dissonances ?

Selon M. *Rameau*, les sons concomitans rendus par le corps sonore, se bornent à deux; savoir la tierce majeure et la quinte. Si l'accompagnement représente le corps sonore, il faut donc le simplifier.

L'instrument dont on accompagne, est un corps sonore lui-même, dont chaque son est

toujours accompagné de ses harmoniques naturels. Si donc l'accompagnement représente le corps sonore, on ne doit frapper que des unissons; car les harmoniques des harmoniques ne se trouvent point dans le corps sonore. En vérité, si ce principe que je combats m'était venu, et que je l'eusse trouvé solide, je m'en serais servi contre le systême de M. *Rameau*, et je l'aurais cru renversé.

Mais donnons, s'il se peut, de la précision à ses idées; nous pourrons mieux en sentir la justesse ou la fausseté.

Pour concevoir son principe, il faut entendre que le corps sonore est représenté par la basse et son accompagnement, de façon que la basse-fondamentale représente le son générateur, et l'accompagnement ses productions harmoniques. Or, comme les sons harmoniques sont produits par la basse-fondamentale, la basse-fondamentale, à son tour, est produite par le concours des sons harmoniques : ceci n'est pas un principe de systême; c'est un fait d'expérience, connu dans l'Italie depuis long-temps.

Il ne s'agit donc plus que de voir quelles conditions sont requises dans l'accompagnement, pour représenter exactement les pro-

ductions harmoniques du corps sonore, et fournir par leur concours, la basse-fondamentale qui leur convient.

Il est évident que la première et la plus essentielle de ces conditions est de produire, à chaque accord, un son fondamental unique; car, si vous produisez deux sons fondamentaux, vous représentez deux corps sonores au lieu d'un, et vous avez duplicité d'harmonie, comme il a déjà été observé par M. *Serre*.

Or, l'accord parfait, tierce-majeure, est le seul qui ne donne qu'un son fondamental; tout autre accord le multiplie : ceci n'a besoin de démonstration pour aucun théoricien; et je me contenterai d'un exemple si simple, que sans figure ni note, il puisse être entendu des lecteurs les moins versés en musique, pourvu que les termes leur en soient connus.

Dans l'expérience dont je viens de parler, on trouve que la tierce majeure produit pour son fondamental, l'octave du son grave, et que la tierce mineure produit la dixième majeure; c'est-à-dire, que cette tierce-majeure *ut mi* vous donnera l'octave de l'*ut* pour son fondamental, et que cette tierce-mineure *mi sol*, vous donnera encore le même *ut*

pour son fondamental. Ainsi, tout cet accord entier *ut mi sol* ne vous donne qu'un son fondamental ; car la quinte *ut sol* qui donne l'unisson de sa note grave, peut être censée en donner l'octave ; ou bien en descendant ce *sol* à son octave, l'accord est un à la dernière rigueur ; car le son fondamental de la sixte majeure *sol mi* est à la quinte du grave, et le son fondamental de la quarte *sol ut* est encore à la quinte du grave. De cette manière, l'harmonie est bien ordonnée et représente exactement le corps sonore : mais au lieu de diviser harmoniquement la quinte, en mettant la tierce-majeure au grave, et la mineure à l'aigu, transposons cet ordre en la divisant arithmétiquement, nous aurons cet accord parfait tierce-mineure *ut mi* bémol *sol*, et prenant d'autres notes pour plus de commodité, cet accord semblable *la ut mi*.

Alors on trouve la dixième *fa* pour son fondamental de la tierce-mineure *la ut*, et l'octave *ut* pour son fondamental de la tierce-majeure *ut mi*. On ne saurait donc frapper cet accord complet, sans produire à la fois deux sons fondamentaux. Il y a pis encore, c'est qu'aucun de ces deux sons fondamentaux n'étant le vrai fondement de l'accord et du

mode,

mode, il nous faut une troisième basse *la* qui donne ce fondement. Alors il est manifeste que l'accompagnement ne peut représenter le corps sonore, qu'en prenant seulement les notes deux à deux; auquel cas on aura *la* pour basse engendrée sous la quinte *la mi, fa*, sous la tierce-mineure *la ut* et *ut* sous la tierce-majeure *ut mi*. Si-tôt donc que vous ajouterez un troisième son, ou vous ferez un accord parfait majeur, ou vous aurez deux sons fondamentaux; et par conséquent la représentation du corps sonore disparaîtra

Ce que je dis ici de l'accord parfait mineur, doit s'entendre à plus forte raison de tout accord dissonant complet, où les sons fondamentaux se multiplient par la composition de l'accord; et l'on ne doit pas oublier que tout cela n'est déduit que du principe même de M. *Rameau*, adopté par supposition. Si l'accompagnement devait représenter le corps sonore, combien donc n'y devrait-on pas être circonspect dans le choix des sons et des dissonances, quoique régulières et bien sauvées! Voilà la première conséquence qu'il faudrait tirer de ce principe supposé vrai. La raison, l'oreille, l'expérience, la pratique de

tous les peuples qui ont le plus de justesse et de sensibilité dans l'organe, tout suggérait cette conséquence à M. *Rameau*. Il en tire pourtant une toute contraire; et, pour l'établir, il réclame les droits de la nature, mots qu'en qualité d'artiste il ne devrait jamais prononcer.

Il me fait un grand crime d'avoir dit qu'il fallait retrancher quelquefois des sons dans l'accompagnement, et un bien plus grand encore, d'avoir compté la quinte parmi ces sons qu'il fallait retrancher dans l'occasion. *La quinte*, dit-il, *qui est l'arc-boutant de l'harmonie, et qu'on doit par conséquent préférer par-tout où elle doit être employée.* A la bonne heure, qu'on la préfère quand elle doit être employée : mais cela ne prouve pas qu'elle doive toujours l'être : au contraire, c'est justement parce qu'elle est trop harmonieuse et sonore qu'il la faut souvent retrancher, sur-tout dans les accords trop éloignés des cordes principales, de peur que l'idée du ton ne s'éloigne et ne s'éteigne, de peur que l'oreille incertaine ne partage son attention entre les deux sons qui forment la quinte, ou ne la donne précisément à celui qui est étranger à la mélodie, et qu'on doit le moins

écouter. L'ellipse n'a pas moins d'usage dans l'harmonie que dans la grammaire ; il ne s'agit pas toujours de tout dire, mais de se faire entendre suffisamment. Celui qui, dans un accompagnement écrit, voudrait sonner la quinte dans chaque accord où elle entre, ferait une harmonie insupportable ; et M. *Rameau* lui-même s'est bien gardé d'en user ainsi.

Pour revenir au clavecin, j'interpelle tout homme dont une habitude invétérée n'a pas corrompu les organes ; qu'il écoute, s'il peut, l'étrange et barbare accompagnement prescrit par M. *Rameau* ; qu'il le compare avec l'accompagnement simple et harmonieux des Italiens ; et s'il refuse de juger par la raison, qu'il juge au moins par le sentiment entre eux et lui. Comment un homme de goût a-t-il pu jamais imaginer qu'il fallût remplir tous les accords, pour représenter le corps sonore ; qu'il fallût employer les dissonances qu'on peut employer ? Comment a-t-il pu faire un crime à *Correlli* de n'avoir pas chiffré toutes celles qui pouvaient entrer dans son accompagnement ? Comment la plume ne lui tombait-elle pas des mains à chaque faute qu'il reprochait à ce grand harmoniste

de n'avoir pas faite ? Comment n'a-t-il pas senti que la confusion n'a jamais rien produit d'agréable ; qu'une harmonie trop chargée est la mort de toute expression, et que c'est par cette raison que toute la musique, sortie de son école, n'est que du bruit sans effet ? Comment ne se reproche-t-il pas à lui-même d'avoir fait hérisser les basses françaises de ces forêts de chiffres, qui font mal aux oreilles seulement à les voir ? Comment la force des beaux chants qu'on trouve quelquefois dans sa musique, n'a-t-elle pas désarmé la main paternelle, quand il les gâtait sur son clavecin ?

Son systême ne me paraît guère mieux fondé dans les principes de théorie, que dans ceux de pratique. Toute sa génération harmonique se borne à des progressions d'accords parfaits majeurs ; on n'y comprend plus rien, si-tôt qu'il s'agit du mode mineur et de la dissonance ; et les vertus des nombres de *Pythagore* ne sont pas plus ténébreuses que les propriétés physiques qu'il prétend donner à de simples rapports.

M. *Rameau* dit que la résonnance d'une corde sonore met en mouvement une autre corde sonore triple ou quintuple de la première, et la fait frémir sensiblement dans sa

totalité, quoiqu'elle ne se résonne point. Voilà le fait sur lequel il établit des calculs qui lui servent à la production de la dissonance et du mode mineur. Examinons.

Qu'une corde vibrante, se divisant en ses aliquotes, les fasse vibrer et résonner chacune en particulier, de sorte que les vibrations plus fortes de la corde en produisent de plus faibles dans ses parties, ce phénomène se conçoit et n'a rien de contradictoire. Mais qu'une aliquote puisse émouvoir son tout, en lui donnant des vibrations plus lentes, et conséquemment plus fortes; (*a*) qu'une force quelconque en produise un autre triple et une autre quintuple d'elle-même, c'est ce que l'observation dément, et que la raison ne peut admettre. Si l'expérience de M. *Rameau* est vraie, il faut nécessairement que celle de M. *Sauveur* soit fausse. Car, si une corde résonnante fait vibrer son triple et son quintuple, il s'ensuit que les nœuds de M. *Sauveur* ne pouvaient exister; que sur la résonnance d'une partie, la corde entière

(*a*) Ce qui rend les vibrations plus lentes, c'est, ou plus de matière à mouvoir dans la corde, ou son plus grand écart de la ligne de repos.

ne pouvait frémir; que les papiers blancs et rouges devaient également tomber, et qu'il faut rejeter sur ce fait, le témoignage de toute l'académie.

Que M. *Rameau* prenne la peine de nous expliquer ce que c'est qu'une corde sonore qui vibre et ne résonne pas. Voici certainement une nouvelle physique. Ce ne sont donc plus les vibrations du corps sonore qui produisent le son, et nous n'avons qu'à chercher une autre cause.

Au reste, je n'accuse point ici M. *Rameau* de mauvaise foi; je conjecture même comment il a pu se tromper. Premièrement, dans une expérience fine et délicate, un homme à système voit souvent ce qu'il a envie de voir. De plus, la grande corde se divisant en parties égales entre elles et à la petite, on a vu frémir à la fois toutes ses parties, et l'on a pris cela pour le frémissement de la corde entière: on n'a point entendu de son; cela est encore fort naturel. Au lieu du son de la corde entière qu'on attendait, on n'a eu que l'unisson de la plus petite partie, et on ne l'a pas distingué. Le fait important dont il fallait s'assurer et dont dépendait tout le reste, était qu'il n'existait point de nœuds immobiles,

et que, tandis qu'on n'entendait que le son d'une partie, on voyait frémir la corde dans la totalité ; ce qui est faux.

Quand cette expérience serait vraie, les origines qu'en déduit M. *Rameau* ne seraient pas plus réelles : car l'harmonie ne consiste pas dans les rapports de vibrations, mais dans le concours des sons qui en résultent; et si ces sons sont nuls, comment toutes les proportions du monde leur donneraient-elles une existence qu'ils n'ont pas ?

Il est temps de m'arrêter. Voilà jusqu'où l'examen des erreurs de M. *Rameau* peut importer à la science harmonique. Le reste n'intéresse ni les lecteurs, ni moi-même. Armé par le droit d'une juste défense, j'avais à combattre deux principes de cet auteur, dont l'un a produit toute la mauvaise musique dont son école inonde le public depuis nombre d'années; l'autre le mauvais accompagnement qu'on apprend par sa méthode. J'avais à montrer que son système harmonique est insuffisant, mal prouvé, fondé sur une fausse expérience. J'ai cru ces recherches intéressantes. J'ai dit mes raisons; M. *Rameau* a dit ou dira les siennes ; le public nous jugera. Si je finis si-tôt cet écrit, ce n'est pas

que la matière me manque; mais j'en ai dit assez pour l'utilité de l'art et pour l'honneur de la vérité ; je ne crois pas avoir à défendre le mien contre les outrages de M. *Rameau*. Tant qu'il m'attaque en artiste, je me fais un devoir de lui répondre, et discute avec lui volontiers les points contestés. Si-tôt que l'homme se montre et m'attaque personnellement, je n'ai plus rien à lui dire, et ne vois en lui que le musicien.

LETTRE
A M. BURNEY
SUR
LA MUSIQUE,

Avec fragmens d'observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck.

AVERTISSEMENT
DES ÉDITEURS.

Les pièces suivantes ne sont que des fragmens d'un ouvrage que M. *Rousseau* n'acheva point. Il donna son manuscrit, presque indéchiffrable, à M. *Prévost* de l'académie royale des sciences et belles-lettres de Berlin, qui a bien voulu nous le remettre. Il y a joint la copie qu'il en fit lui-même sous les yeux de M. *Rousseau*, qui la corrigea de sa main, et distribua ces fragmens dans l'ordre où nous les donnons. M. *Prévost*, connu du public par une excellente traduction de l'Oreste d'*Euripide*, a suppléé, dans les observations sur l'Alceste, quelques passages dont le sens était resté suspendu, et qui ne semblait point se lier avec le reste du discours : nous avons fait écrire ces passages en italiques; sans cette précaution, il aurait été difficile de les distinguer du texte de M. *Rousseau*.

LETTRE

DE

J. J. ROUSSEAU

A M. LE DOCTEUR

BURNEY,

Auteur de l'Histoire générale de la musique.

Vous m'avez fait successivement, Monsieur, plusieurs cadeaux précieux de vos écrits, chacun desquels méritait bien un remerciement exprès. La presque absolue impossibilité d'écrire m'a jusqu'ici empêché de remplir ce devoir ; mais le premier volume de votre histoire générale de la musique, en ranimant en moi un reste de zèle pour un art auquel le vôtre vous a fait employer tant de travaux, de temps, de voyages, et de dépense, m'excite à vous en marquer ma reconnaissance en m'entretenant quelque temps avec vous du sujet favori de vos recherches, qui doit immorta-

liser votre nom chez les vrais amateurs de ce bel art.

Si j'avais eu le bonheur d'en conférer avec vous un peu à loisir, tandis qu'il me restait quelques idées encore fraiches, j'aurais pu tirer des vôtres bien des instructions, dont le public pourra profiter, mais qui seront perdues pour moi, désormais privé de mémoire et hors d'état de rien lire. Mais je puis du moins consigner ici sommairement quelques-uns des points sur lesquels j'aurais désiré vous consulter, afin que les artistes ne soient pas privés des éclaircissemens qu'ils leur vaudront de votre part ; et laissant bavarder sur la musique en belles phrases, ceux qui, sans en savoir faire, ne laissent pas d'étonner le public de leur savantes spéculations ; je me bornerai à ce qui tient plus immédiatement à la pratique, qui ne donne pas une prise si commode aux oracles des beaux esprits, mais dont l'étude est seule utile aux véritables progrès de l'art.

1°. Vous vous en êtes trop occupé, Monsieur, pour n'avoir pas souvent remarqué combien notre manière d'écrire la musique est confuse, embrouillée et souvent équivoque ; ce qui est une des causes qui rendent son étude si longue et si difficile. Frappé de ces inconvé-

niens,

niens, j'avois imaginé, il y a une quarantaine d'années, une manière de l'écrire par chiffres, moins volumineuse, plus simple, et selon moi, beaucoup plus claire. J'en lus le projet en 1742, à l'académie des sciences, et je le proposai l'année suivante au public, dans une brochure que j'ai l'honneur de vous envoyer. Si vous prenez la peine de la parcourir, vous y verrez à quel point j'ai réduit le nombre et simplifié l'expression des signes. Comme il n'y a dans l'échelle que sept notes diatoniques, je n'ai non plus que sept caractères pour les exprimer. Toutes les autres, qui n'en sont que les repliques, s'y présentent à leur degré, mais toujours sous le signe primitif, les intervalles majeurs, mineurs, superflus et diminués ne s'y confondent jamais de position, comme dans la musique ordinaire, mais chacun a son caractère inhérent et propre qui, sans égard à la position ni à la clef, se présente au premier coup-d'œil; je proscris le bécarre comme inutile, je n'ai jamais ni bémol ni dièse à la clef; enfin, les accords, l'harmonie, et l'enchaînement des modulations, s'y montrent dans une partition, avec une clarté qui ne laisse rien échapper à l'œil; de sorte que la succession en est aussi claire aux regards du

lecteur, que dans l'esprit du compositeur même.

Mais la partie la plus neuve et la plus utile de ce systême, et celle cependant qu'on a le moins remarquée, est celle qui se rapporte aux valeurs des notes et à l'expression de la durée et des quantités dans le temps. C'est la grande simplicité de cette partie qui l'a empêchée de faire sensation. Je n'ai point de figures particulières pour les rondes, blanches, noires, croches, doubles-croches, etc. tout cela ramené par la position seule à des aliquotes égales, présente à l'œil les divisions de la mesure et des temps, sans presque avoir besoin, pour cela, de signes propres. Le zéro seul suffit pour exprimer un silence quelconque; le point, après une note ou un zéro, marque tous les prolongemens possibles d'un silence ou d'un son. Il peut représenter toutes sortes de valeurs; ainsi, les pauses, demi-pauses, soupirs, demi-soupirs, quarts de soupirs, etc. sont proscrits ainsi que les diverses figures de notes. J'ai pris en tout le contre-pied de la note ordinaire; elle représente les valeurs par des figures, et les intervalles par des positions; moi, j'exprime les valeurs par la position seule, et les intervalles par des chiffres, etc.

Cette manière de noter n'a point été adoptée ; comment aurait-elle pu l'être ? elle était nouvelle, et c'était moi qui la proposais. Mais ses défauts, que j'ai remarqués le premier, n'empêchent pas qu'elle n'ait de grands avantages sur l'autre, sur-tout pour la pratique de la composition, pour enseigner la musique à ceux qui ne la savent pas, et pour noter commodément en petit volume, les airs qu'on entend et qu'on peut desirer de retenir. Je l'ai donc conservée pour mon usage, je l'ai perfectionnée en la pratiquant, et je l'emploie surtout à noter la basse sous un chant quelconque ; parce que cette basse, écrite ainsi par une ligne de chiffres, m'épargne une portée, double mon espace, et fait que je suis obligé de tourner la moitié moins souvent.

2°. En perfectionnant cette manière de noter, j'en ai trouvé une autre avec laquelle je l'ai combinée, et dont j'ai maintenant à vous rendre compte.

Dans les exemples que vous avez donnés du chant des Juifs, vous les avez, avec raison, notés de droite à gauche. Cette direction des lignes est la plus ancienne ; elle est restée dans l'écriture orientale. Les Grecs eux-mêmes la suivirent d'abord : ensuite ils imaginèrent

d'écrire les lignes en sillons, c'est-à-dire, alternativement de droite à gauche, et de gauche à droite. Enfin, la difficulté de lire et d'écrire, dans les deux sens, leur fit abandonner tout-à-fait l'ancienne direction, et ils écrivirent, comme nous fesons aujourd'hui, uniquement de gauche à droite, revenant toujours à la gauche pour recommencer chaque ligne.

Cette marche a un inconvénient dans le saut que l'œil est forcé de faire, de la fin de chaque ligne au commencement de la suivante, et du bas de chaque page au haut de celle qui suit. Cet inconvénient, que l'habitude nous rend insensible dans la lecture, se fait mieux sentir en lisant la musique, où les lignes étant plus longues, l'œil a un plus grand saut à faire, et où la rapidité de ce saut fatigue à la longue, sur-tout dans les mouvemens vîtes; ensorte qu'il arrive quelquefois dans un concerto, que le symphoniste se trompe de portée, et que l'exécution est arrêtée.

J'ai pensé qu'on pourrait remédier à cet inconvénient et rendre la musique plus commode, et moins fatiguante à lire, en renouvelant pour elle la méthode d'écrire par sillons, pratiquée par les anciens Grecs, et cela

d'autant plus heureusement que cette méthode n'a pas pour la musique, la même difficulté que pour l'écriture ; car la note est également facile à lire dans les deux sens, et l'on n'a pas plus de peine, par exemple, à lire le plein-chant des Juifs, comme vous l'avez noté, que s'il était noté de gauche à droite comme le nôtre. C'est un fait d'expérience que chacun peut vérifier sur le champ, que qui chante à livre ouvert de gauche à droite, chantera de même à livre ouvert de droite à gauche sans y être aucunement préparé. Ainsi point d'embarras pour la pratique.

Pour m'assurer de cette méthode par l'expérience, prévoir toutes les objections et lever toutes les difficultés, j'ai écrit de cette manière beaucoup de musique tant vocale qu'instrumentale, tant en parties séparées qu'en partition, m'attachant toujours à cette constante règle, de disposer tellement la succession des lignes et des pages, que l'œil n'eût jamais de saut à faire, ni de droite à gauche, ni de bas en haut, mais qu'il recommençât toujours la ligne ou la page suivante, même en tournant du lieu-même où finit la précédente; ce qui fait procéder alternativement la

moitié de mes pages de bas en haut, comme la moitié de mes lignes de gauche à droite.

Je ne parlerai point des avantages de cette manière d'écrire la musique ; il suffit d'exécuter une sonate notée de cette façon, pour les sentir. A l'égard des objections, je n'en ai pu trouver qu'une seule, et seulement pour la musique vocale ; c'est la difficulté de lire les paroles écrites à rebours, difficulté qui revient de deux en deux lignes ; et j'avoue que je ne vois nul autre moyen de la vaincre, que de s'exercer quelques jours à lire et écrire de cette façon, comme font les imprimeurs, habitude qui se contracte très-promptement. Mais quand on ne voudrait pas vaincre ce léger obstacle pour les parties de chant, les avantages resteraient toujours tous entiers, sans aucun inconvénient, pour les parties instrumentales et pour toute espèce de symphonies ; et certainement dans l'exécution d'une sonate ou d'un concerto, ces avantages sauveront toujours beaucoup de fatigue aux concertans et sur-tout à l'instrument principal.

3°. Les deux façons de noter dont je viens de vous parler, ayant chacune ses avantages,

j'ai imaginé de les réunir, dans une note combinée des deux, afin sur-tout d'épargner de la place et d'avoir à tourner moins souvent. Pour cela je note en musique ordinaire, mais à la grecque, c'est-à-dire, en sillons, les parties chantantes et obligées ; et quant à la basse qui procède ordinairement par notes plus simples et moins figurées, je la note de même en sillons, mais par chiffres dans les interlignes qui séparent les portées. De cette manière chaque accolade a une portée de moins, qui est celle de la basse ; et comme cette basse est écrite à la place où l'on met ordinairement les paroles, j'écris ces paroles au-dessus du chant, au lieu de les mettre au-dessous, ce qui est indifférent en soi, et empêche que les chiffres de la basse ne se confondent avec l'écriture. Quand il n'y a que deux parties, cette manière de noter épargne la moitié de la place.

4°. Si j'avais été à portée de conférer avec vous, avant la publication de votre premier volume, où vous donnez l'histoire de la musique ancienne, je vous aurais proposé, Monsieur, d'y discuter quelques points concernant la musique des Grecs, desquels l'éclaircissement me paraît devoir jeter de grandes lumières sur la nature de cette musique, tant

jugée et si peu connue ; points qui néanmoins n'ont jamais excité de question chez nos érudits, parce qu'ils ne se sont pas même avisés d'y penser.

Je ne renouvelle point, parmi ces questions, celle qui regarde notre harmonie, demandant si elle a été connue et pratiquée des Grecs, parce que cette question me paraît n'en pouvoir faire une pour quiconque a quelque notion de l'art, et de ce qui nous reste, sur cette matière, dans les auteurs grecs : il faut laisser chamailler la-dessus les érudits, et se contenter de rire. Vous avez mis, sous l'air antique d'une ode de *Pindare*, une fort bonne basse. Mais je suis très-sûr qu'il n'y avait pas une oreille grecque que cette basse n'eut écorchée au point de ne la pouvoir endurer.

Mais j'oserais demander, 1°. si la poésie grecque était susceptible d'être chantée de plusieurs manières, s'il était possible de faire plusieurs airs differens sur les mêmes paroles, et s'il y a quelque exemple que cela ait été pratiqué ? 2°. Quelle était la distinction caractéristique de la poésie lyrique ou accompagnée, d'avec la poésie purement oratoire ? Cette distinction ne consistait-elle que dans le mètre et dans le style, ou consistait-elle aussi

dans le ton de la récitation? N'y avait-il rien de chanté dans la poésie qui n'était pas lyrique, et y avait-il quelques cas où l'on pratiquât, comme parmi nous, le rhythme cadencé sans aucune mélodie? Qu'est-ce que c'était proprement que la musique instrumentale des Grecs? avaient-ils des symphonies proprement dites, composées sans aucunes paroles? Ils jouaient des airs qu'on ne chantait pas, je sais cela; mais n'y avait-il pas originairement des paroles sur tous ces airs? et y en avait-il quelqu'un qui n'eût point été chanté ni fait pour l'être? Vous sentez que cette question serait bien ridicule, si celui qui la fait croyait qu'ils eussent des accompagnemens semblables aux nôtres, qui eussent fait des parties différentes de la vocale; car, en pareil cas, ces accompagnemens auraient fait de la musique purement instrumentale. Il est vrai que leur note était différente pour les instrumens et pour les voix; mais cela n'empêchait pas, selon moi, que l'air noté des deux façons ne fût le même.

J'ignore si ces questions sont superficielles; mais je sais qu'elles ne sont pas oiseuses. Elles tiennent toutes par quelque côté à d'autres questions intéressantes; comme de savoir s'il

n'y a qu'une musique, comme le prononcent magistralement nos docteurs, ou si peut-être, comme moi et quelques autres esprits vulgaires, avons osé le penser, il y a essentiellement et nécessairement une musique propre à chaque langue, excepté pour les langues qui, n'ayant point d'accent et ne pouvant avoir de musique à elles, se servent comme elles peuvent de celle d'autrui; prétendant, à cause de cela, que ces musiques étrangères qu'elles usurpent au préjudice de nos oreilles, ne sont à personne ou sont à tous; comme encore à l'éclaircissement de ce grand principe de *l'unité de Mélodie*, suivi trop exactement par *Pergolèse* et par *Léo*, pour n'avoir pas été connu d'eux; suivi très-souvent encore, mais par instinct et sans le connaître, par les compositeurs italiens modernes; suivi très-rarement par hasard, par quelques compositeurs allemands, mais ni connu par aucun compositeur français, ni suivi jamais dans aucune autre musique française que dans le seul Devin du Village, et proposé par l'auteur de la lettre sur la musique française, et du dictionnaire de musique, sans avoir été, ni compris, ni suivi, ni peut-être lu par personne; principe dont la musique moderne s'écarte

journellement de plus en plus, jusqu'à ce qu'enfin elle vienne à dégénérer avec un tel charivari, que les oreilles ne pouvant plus la souffrir, les auteurs soient ramenés de force à ce principe si dédaigné, et à la marche de la nature.

Ceci, Monsieur, me menerait à des discussions techniques qui vous ennuieraient peut-être par leur inutilité, et infailliblement par leur longueur. Cependant, comme il pourrait se trouver par hasard, dans mes vieilles rêveries musicales, quelques bonnes idées, je m'étais proposé d'en jeter quelques-unes dans les remarques que M. *Gluck* m'avait prié de faire sur son opéra italien d'Alceste; et j'avais commencé cette besogne quand il me retira son opéra, sans me demander mes remarques qui n'étaient que commencées, et dont l'indéchiffrable brouillon n'était pas en état de lui être remis. J'ai imaginé de transcrire ici ce fragment dans cette occasion, et de vous l'envoyer, afin que si vous avez la fantaise d'y jeter les yeux, mes informes idées sur la musique lyrique, puissent vous en suggérer de meilleures, dont le public profitera dans votre histoire de la musique moderne.

Je ne puis ni compléter cet extrait, ni don-

ner à ses membres épars, la liaison nécessaire; parce que je n'ai plus l'opéra sur lequel il a été fait. Ainsi je me borne à transcrire ici ce qui est fait. Comme l'opéra d'Alceste a été imprimé à Vienne, je suppose qu'il peut aisément passer sous vos yeux; et au pis aller, il peut se trouver par-ci par-là, dans ce fragment, quelque idée générale qu'on peut entendre sans exemple et sans application. Ce qui me donne quelque confiance dans les jugemens que je portais ci-devant dans cet extrait, c'est qu'ils ont été presque tous confirmés depuis lors par le public, dans l'Alceste français que M. *Gluck* nous a donné cette année à l'opéra, et où il a, avec raison, employé, tant qu'il a pu, la même musique de son Alceste italien.

FRAGMENS

D'OBSERVATIONS

Sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck.

L'EXAMEN de l'opéra d'Alceste de M. *Gluck* est trop au-dessus de mes forces, sur-tout dans l'état de dépérissement où sont, depuis plusieurs années, mes idées, ma mémoire, et toutes mes facultés, pour que j'eusse eu la présomption d'en faire de moi-même la pénible entreprise, qui d'ailleurs ne peut être bonne à rien ; mais M. *Gluck* m'en a si fort pressé, que je n'ai pu lui refuser cette complaisance, quoiqu'aussi fatiguante pour moi, qu'inutile pour lui. Je ne suis plus capable de donner l'attention nécessaire à un ouvrage aussi travaillé. Toutes mes observations peuvent être fausses et mal fondées ; et, loin de les lui donner pour des règles, je les soumets à son jugement, sans vouloir, en aucune façon, les défendre : mais quand je me serais trompé dans toutes, ce qui restera toujours réel et vrai, c'est le témoignage qu'elles rendent à

M. *Gluck* de ma déférence pour ses desirs, et de mon estime pour ses ouvrages.

En considérant d'abord la marche totale de cette pièce, j'y trouve une espèce de contre-sens général, en ce que le premier acte est le plus fort de musique, et le dernier le plus faible; ce qui est directement contraire à la bonne gradation du drame, où l'intérêt doit toujours aller en se renforçant. Je conviens que le grand pathétique du premier acte serait hors de place dans les suivans, mais les forces de la musique ne sont pas exclusivement dans le pathétique, mais dans l'énergie de tous les sentimens, et dans la vivacité de tous les tableaux. Par-tout où l'intérêt est plus vif, la musique doit être plus animée, et ses ressources ne sont pas moindres dans les expressions brillantes et vives, que dans les gémissemens et les pleurs.

Je conviens qu'il y a plus ici de la faute du poëte que du musicien; mais je n'en crois pas celui-ci tout-à-fait disculpé. Ceci demande un peu d'explication.

Je ne connaîs point d'opéra, où les passions soient moins variées que dans l'Alceste: tout y roule presque sur deux seuls sentimens, l'af-

fliction et l'effroi ; et ces deux sentimens toujours prolongés ont dû coûter des peines incroyables au musicien, pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. En général, plus il y a de chaleur dans les situations, et dans les expressions, plus leur passage doit être prompt et rapide, sans quoi la force de l'émotion se ralentit dans les auditeurs ; et quand la mesure est passée, l'acteur a beau continuer de se démener, le spectateur s'attiédit, se glace, et finit par s'impatienter.

Il résulte de ce défaut que l'intérêt, au lieu de s'échauffer par degrés dans la marche de la pièce, s'attiédit, au contraire, jusqu'au dénouement qui, n'en déplaise à *Euripide* lui-même, est froid, plat, et presque risible à force de simplicité.

Si l'auteur du drame a cru sauver ce défaut par la petite fête qu'il a mise au second acte, il s'est trompé. Cette fête, mal placée, et ridiculement amenée, doit choquer à la représentation, parce qu'elle est contraire à toute vraisemblance et à toute bienséance, tant à cause de la promptitude avec laquelle elle se prépare et s'exécute, qu'à cause de l'absence de la reine, dont on ne se met point en

peine, jusqu'à ce que le roi s'avise à la fin d'y penser. (*a*)

J'oserai dire que cet auteur trop plein de son *Euripide*, n'a pas tiré de son sujet ce qu'il pouvait lui fournir pour soutenir l'intérêt, varier la scène, et donner au musicien de l'étoffe pour de nouveaux caractères de musique. Il fallait faire mourir *Alceste* au second acte, et employer tout le troisième à préparer, par un nouvel intérêt, sa résurrection ; ce qui pouvait amener un coup de théâtre aussi admirable et frappant que ce froid retour est insipide. Mais sans m'arrêter à ce que l'auteur du drame aurait dû faire, je reviens ici à la musique.

Son auteur avait donc à vaincre l'ennui de cette uniformité de passion, et à prévenir l'accablement qui devait en être l'effet. Quel était le premier, le plus grand moyen qui se présentait pour cela ? C'était de suppléer à ce que n'avait pas fait l'auteur du drame, en graduant tellement sa marche, que la musique

(*a*) J'ai donné, pour mieux encadrer cette fête et la rendre touchante et déchirante par sa gaieté même, une idée dont M. *Gluck* a profité dans son Alceste français.

augmentât toujours de chaleur en avançant, et devînt enfin d'une véhémence qui transportât l'auditeur ; et il fallait tellement ménager ce progrès, que cette agitation finît ou changeât d'objet avant de jeter l'oreille et le cœur dans l'épuisement.

C'est ce que M. *Gluck* me paraît n'avoir pas fait, puisque son premier acte, aussi fort de musique que le second, l'est beaucoup plus que le troisième, qu'ainsi la véhémence ne va point en croissant ; et dès les deux premières scènes du second acte, l'auteur ayant épuisé toutes les forces de son art, ne peut plus dans la suite que soutenir faiblement des émotions du même genre, qu'il a trop tôt portées au plus haut dégré.

L'objection se présente ici d'elle-même. C'était à l'auteur des paroles de renforcer par une marche graduée, la chaleur et l'intérêt : celui de la musique n'a pu rendre les affections de ses personnages, que dans le même ordre et au même degré que le drame les lui présentait. Il eût fait des contre-sens, s'il eût donné à ses expressions d'autres nuances que celles qu'exigeaient de lui les paroles qu'il avait à rendre. Voilà l'objection : voici ma réponse. M. *Gluck* sentira bientôt qu'entre

tous les musiciens de l'Europe, elle n'est faite que pour lui seul.

Trois choses concourent à produire les grands effets de la musique dramatique ; savoir, l'accent, l'harmonie et le rhythme. L'accent est déterminé par le poëte, et le musicien ne peut guère, sans faire des contre-sens, s'écarter en cela, ni pour le choix, ni pour la force de la juste expression des paroles. Mais, quant aux deux autres parties qui ne sont pas de même inhérentes à la langue, il peut, jusqu'à certain point, les combiner à son gré, pour modifier et graduer l'intérêt, selon qu'il convient à la marche qu'il s'est prescrite. . . . .
. . . .

J'oserai même dire que le plaisir de l'oreille doit quelquefois l'emporter sur la vérité de l'expression ; car la musique ne saurait aller au cœur que par le charme de la mélodie ; et s'il n'était question que de rendre l'accent de la passion, l'art de la déclamation suffirait seul, et la musique, devenue inutile, serait plutôt importune qu'agréable : voilà l'un des écueils que le compositeur, trop plein de son expression, doit éviter soigneusement. Il y a dans tous les bons opéra, et surtout dans ceux

de M. *Gluck*, mille morceaux qui font couler des larmes par la musique, et qui ne donneraient qu'une émotion médiocre ou nulle, dépourvus de son secours, quelque bien déclamés qu'ils pussent être. . . . . , . . ,
. . . .

Il suit de-là que, sans altérer la vérité de l'expression, le musicien qui module long-temps dans les mêmes tons, et n'en change que rarement, est maître d'en varier les nuances par la combinaison des deux parties accessoires qu'il y fait concourir ; savoir, l'harmonie et le rhythme. Parlons d'abord de la première. J'en distingue de trois espèces. L'harmonie diatonique, la plus simple des trois, et peut-être la seule naturelle. L'harmonie chromatique, qui consiste en de continuels changemens de ton, par des successions fondamentales de quintes. Et enfin l'harmonie que j'appelle pathétique, qui consiste en des entrelacemens d'accords superflus et diminués, à la faveur desquels on parcourt des tons qui ont peu d'analogie entr'eux ; on affecte l'oreille d'intervalles déchirans, et l'ame d'idées rapides et vives, capables de la troubler.

L'harmonie diatonique n'est nulle part

déplacée ; elle est propre à tous les caractères ; à l'aide du rhythme et de la mélodie, elle peut suffire à toutes les expressions ; elle est nécessaire aux deux autres harmonies, et toute musique où elle n'entrerait point, ne pourrait jamais être qu'une musique détestable.

L'harmonie chromatique entre de même dans l'harmonie pathétique ; mais elle peut fort bien s'en passer, et rendre, quoiqu'à son défaut, peut-être, plus faiblement les expressions les plus pathétiques. Ainsi, par la succession ménagée de ces trois harmonies ; le musicien peut graduer et renforcer les sentimens de même enre que le poëte a soutenus trop long-temps au même degré d'énergie.

Il a pour cela une seconde ressource dans la mélodie, et sut-tout dans sa cadence diversement scandée par le rhythme. Les mouvemens extrêmes de vîtesse et de lenteur, les mesures contrastées, les valeurs inégales, mêlées de lenteur et de rapidité : tout cela peut de même se graduer, pour soutenir et ranimer l'intérêt et l'attention. Enfin, l'on a le plus ou moins de bruit et d'éclat, l'harmonie plus ou moins pleine, les silences de l'orchestre, dont le perpétuel fracas serait accablant pour l'o-

reille, quelques beaux qu'en pussent être les effets.

Quant au rhythme, en quoi consiste la plus grande force de la musique, il demande un grand art pour être heureusement traité dans la vocale. J'ai dit et je le crois, que les tragédies grecques étaient de vrais opéra. La langue grecque, vraiment harmonieuse et musicale, avait par elle-même un accent mélodieux ; il ne fallait qu'y joindre le rhythme, pour rendre la déclamation musicale. Ainsi, non-seulement les tragédies, mais toutes les poésies étaient nécessairement chantées ; les poëtes disaient avec raison, *je chante*, au commencement de leurs poëmes ; formule que les nôtres ont très-ridiculement conservée. Mais nos langues modernes, production des peuples barbares, n'étant point naturellement musicales, pas même l'italienne, il faut, quand on veut leur appliquer la musique, prendre de grandes précautions afin de rendre cette union supportable, et de la rendre assez naturelle dans la musique imitative, pour faire illusion au théâtre ; mais de quelque façon qu'on s'y prenne, on ne parviendra jamais à persuader à l'auditeur que le chant qu'il entend n'est que de la parole, et si l'on y pouvait parvenir,

ce ne serait jamais qu'en fortifiant une des grandes puissances de la musique, qui est le rhythme musical, bien différent pour nous du rhythme poëtique, et qui ne peut même s'associer avec lui que très-rarement et très-imparfaitement.

C'est un grand et beau problême à résoudre, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique. C'est d'une bonne solution de ce problême que dépend toute la théorie de la musique dramatique. L'instinct seul a conduit sur ce point les Italiens dans la pratique, aussi bien qu'il était possible; et les défauts énormes de leurs opéra, ne viennent pas d'un mauvais genre de musique; mais d'une mauvaise application d'un bon genre.

L'accent oral par lui-même, a sans doute une grande force, mais c'est seulement dans la déclamation : cette force est indépendante de toute musique; et avec cet accent seul, on peut faire entendre une bonne tragédie, mais non pas un bon opéra. Sitôt que la musique s'y mêle, il faut qu'elle s'arme de tous ses charmes pour subjuguer le cœur par l'oreille; si elle n'y déploie toutes ses beautés, elle y sera importune, comme si l'on fesait accom-

pagner un orateur, par des instrumens; mais en y mêlant ses richesses, il faut pourtant que ce soit avec un grand ménagement, afin de prévenir l'épuisement où jeterait bientôt nos organes, une longue action toute en musique.

De ces principes il suit qu'il faut varier dans un drame l'application de la musique, tantôt en laissant dominer l'accent de la langue et le rhythme poëtique; et tantôt en fesant dominer la musique à son tour, et prodiguant toutes les richesses de la mélodie, de l'harmonie, et du rhythme musical, pour frapper l'oreille et toucher le cœur par des charmes auxquels il ne puisse résister. Voilà les raisons de la division d'un opéra en récitatif simple, récitatif obligé, et airs.

Quand le discours, rapide dans sa marche, doit être simplement débité, c'est le cas de s'y livrer uniquement à l'accent de la déclamation; et quand la langue a un accent, il ne s'agit que de rendre cet accent appréciable, en le notant par des intervalles musicaux, en s'attachant fidellement à la prosodie, au rhythme poëtique et aux inflexions passionnées qu'exige le sens du discours. Voilà le récitatif simple, et ce récitatif doit être aussi près de la simple parole qu'il est possible; il ne doit

tenir à la musique que parce que la musique est la langue de l'opéra, et que parler et chanter alternativement, comme on fait ici dans les opéra comiques, c'est s'énoncer successivement dans deux langues différentes, ce qui rend toujours choquant et ridicule le passage de l'une à l'autre; et il est souverainement absurde qu'au moment où l'on se passionne, on change de voix pour dire une chanson. L'accompagnement de la basse est nécessaire dans le récitatif simple, non-seulement pour soutenir et guider l'acteur, mais aussi pour déterminer l'espèce des intervalles, et marquer avec précision les entrelacemens de modulation qui font tant d'effet dans un beau récitatif. Mais loin qu'il soit nécessaire de rendre cet accompagnement éclatant, je voudrais, au contraire, qu'il ne se fît point remarquer, et qu'il produisît son effet sans qu'on y fît aucune attention. Ainsi je crois que les autres instrumens ne doivent point s'y mêler, quand ce ne serait que pour laisser reposer, tant les oreilles des auditeurs que l'orchestre qu'on doit tout-à-fait oublier, et dont les rentrées bien ménagées font par-là un plus grand effet; au lieu que quand la symphonie règne tout le long de la pièce, elle a beau commencer par plaire, elle finit

finit par accabler. Le récitatif ennuie sur les théâtres d'Italie, non-seulement parce qu'il est trop long, mais parce qu'il est mal chanté, et plus mal placé. Des scènes vives, intéressantes, comme doivent toujours être celles d'un opéra, rendues avec chaleur, avec vérité, et soutenues d'un jeu naturel et animé, ne peuvent manquer d'émouvoir et de plaire, à la faveur de l'illusion ; mais débitées froidement et platement par des castrates, comme des leçons d'écolier, elles ennuieront sans doute, et sur-tout quand elles seront trop longues, mais ce ne sera pas la faute du récitatif.

Dans les momens où le récitatif, moins récitant et plus passionné, prend un caractère plus touchant, on peut y placer avec succès un simple accompagnement de notes tenues qui, par le concours de cette harmonie, donnent plus de douceur à l'expression. C'est le simple récitatif accompagné, qui revenant par intervalles rares et bien choisis, contraste avec la sécheresse du récitatif nu, et produit un très-bon effet.

Enfin, quand la violence de la passion fait entre-couper la parole par des propos commencés et interrompus, tant à cause de la force des sentimens qui ne trouvent point de

termes suffisans pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité, qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité sans suite et sans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole et de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation. L'acteur livré tout entier à sa passion, n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue et le rhythme musical qui ne s'y prête point du tout, affaibliraient, énerveraient toute l'expression en s'y mêlant; cependant ce rhythme et cette mélodie ont un grand charme pour l'oreille, et par elle une grande force sur le cœur. Que faire alors pour employer à-la-fois toutes ces espèces de forces? faire exactement ce qu'on fait dans le récitatif obligé; donner à la parole tout l'accent possible et convenable à ce qu'elle exprime, et jeter dans des ritournelles de symphonie toute la mélodie, toute la cadence et le rhythme qui peuvent venir à l'appui. Le silence de l'acteur dit alors plus que ses paroles; et ses réticences bien placées, bien ménagées, et remplies d'un côté par la voix de l'orchestre, et d'un autre par le jeu muet d'un acteur qui sent et ce qu'il dit et ce qu'il ne peut dire; ces réticences, dis-

je, font un effet supérieur à celui même de la déclamation, et l'on ne peut les ôter sans lui ôter la plus grande partie de sa force. Il n'y a point de bon acteur qui dans ces momens violens ne fasse de longues pauses ; et ces pauses remplies d'une expression analogue par une ritournelle mélodieuse et bien ménagée, ne doivent-elles pas devenir encore plus intéressantes que lorsqu'il y règne un silence absolu? Je n'en veux pour preuve que l'effet étonnant que ne manque jamais de produire tout récitatif obligé bien placé et bien traité.

Persuadé que la langue française, destituée de tout accent, n'est nullement propre à la musique, principalement au récitatif, j'ai imaginé un genre de drame *dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale. La scène de Pygmalion est un exemple de ce genre de composition, qui n'a pas eu d'imitateurs. En perfectionnant cette méthode, on réunirait le double avantage de soulager l'acteur par de fréquens repos, et d'offrir au spectateur français l'espèce de*

mélodrame le plus convenable à sa langue. Cette réunion de l'art déclamatoire avec l'art musical, ne produira qu'imparfaitement tous les effets du vrai récitatif; et les oreilles délicates s'appercevront toujours désagréablement du contraste qui règne entre le langage de l'acteur et celui de l'orchestre qui l'accompagne; mais un acteur sensible et intelligent, en rapprochant le ton de sa voix et l'accent de sa déclamation de ce qu'exprime le trait musical, mêle ces couleurs étrangères avec tant d'art, que le spectateur n'en peut discerner les nuances. Ainsi cette espèce d'ouvrage pourrait constituer un genre moyen entre la simple déclamation et le véritable mélodrame, dont il n'atteindra jamais la beauté. Au reste, quelques difficultés qu'offre la langue, elles ne sont pas insurmontables; l'auteur du Dictionnaire de Musique (*b*) *a invité les compositeurs français à faire de nouveaux essais, et à introduire dans leur opéra, le récitatif obligé qui, lorsqu'on l'emploie à propos, produit les plus grands effets.*

D'où naît le charme du récitatif obligé,

(*b*) Dict. de musiq. art. *Récitatif obligé*.

qu'est-ce qui fait son énergie ? L'accent oratoire et pathétique de l'acteur produirait-il seul autant d'effet ? Non, sans doute. Mais les traits alternatifs de symphonie, réveillant et soutenant le sentiment de la mesure que le seul récitatif laisserait éteindre, joignent à l'expression purement déclamatoire toute celle du rhythme musical qui la renforce. Je distingue ici le rhythme et la mesure, parce que ce sont en effet deux choses très-différentes. La mesure n'est qu'un retour périodique de temps égaux ; le rhythme est la combinaison des valeurs ou quantités qui remplissent les mêmes temps, appropriée aux expressions qu'on veut rendre, et aux passions qu'on veut exciter. Il peut y avoir mesure sans rhythme, mais il n'y a point de rhythme sans mesure. *C'est en approfondissant cette partie de son art que le compositeur donne l'essort à son génie ; toute la science des accords ne peut suffire à ses besoins.*

Il importe ici de remarquer, contre le préjugé de tous les musiciens, que l'harmonie par elle-même, ne pouvant parler qu'à l'oreille et n'imitant rien, ne peut avoir que de très-faibles effets. Quand elle entre avec succès dans la musique imitative, ce n'est jamais qu'en

représentant, déterminant, et renforçant, les accens mélodieux qui par eux-mêmes, ne sont pas toujours assez déterminés sans le secours de l'accompagnement. Des intervalles absolus n'ont aucun caractère par eux-mêmes; une seconde superflue et une tierce mineure, une septième mineure et une sixte superflue, une fausse quinte et un triton, sont le même intervalle, et ne prennent les affections qui les déterminent, que par leur place dans la modulation; et c'est à l'accompagnement de leur fixer cette place, qui resterait souvent équivoque par le seul chant. Voilà quel est l'usage et l'effet de l'harmonie dans la musique imitative et théâtrale. C'est par les accens de la mélodie, c'est par la cadence du rhythme que la musique, imitant les inflexions que donnent les passions à la voie humaine, peut pénétrer jusqu'au cœur, et l'émouvoir par des sentimens : au lieu que la seule harmonie n'imitant rien, ne peut donner qu'un plaisir de sensation. De simples accords peuvent flatter l'oreille, comme de belles couleurs flattent les yeux; mais ni les uns, ni les autres ne porteront jamais au cœur la moindre émotion, parce que ni les uns, ni les autres n'imitent rien, si le dessin ne vient animer les couleurs et si la mélodie ne vient animer les

accords. Mais, au contraire, le dessin par lui-même peut, sans coloris, nous représenter des objets attendrissans; et la mélodie imitative peut de même nous émouvoir seule, sans le secours des accords. . . . . . .

. . . .

Voilà ce qui rend toute la musique française si languissante et si fade, parce que dans leurs froides scènes, pleins de leurs sots préjugés et de leur science, qui, dans le fond, n'est qu'une ignorance véritable, puisqu'ils ne savent pas en quoi consistent les plus grandes beautés de leur art, les compositeurs français ne cherchent que dans les accords, les grands effets dont l'énergie n'est que dans le rhythme. M. *Gluck* sait mieux que moi que le rhythme sans harmonie, agit bien plus puissamment sur l'ame, que l'harmonie sans rhythme; lui qui, avec une harmonie à mon avis un peu monotome, ne laisse pas de produire de si grandes émotions, parce qu'il sent et qu'il emploie, avec un art profond, tous les prestiges de la mesure et de la quantité. Mais je l'exhorte à ne pas trop se prévenir pour la déclamation, et à penser toujours qu'un des défauts de la musique purement déclamatoire, est de perdre une partie des ressources du

rhythme, dont la plus grande force est dans les airs. . . . .

. . . .

J'ai rempli la partie la moins pénible de la tâche que je me suis imposée ; une observation générale sur la marche de l'opéra d'Alceste, m'a conduit à traiter cette question vraiment intéressante : quelle est la liberté qu'on doit accorder au musicien qui travaille sur un poëme, dont il n'est pas l'auteur ? J'ai distingué les trois parties de la musique imitative, et en convenant que l'accent est déterminé par le poëte, j'ai fait voir que l'harmonie, et sur-tout le rhythme offraient au musicien des ressources dont il devait profiter.

Il faut entrer dans les détails ; c'est une grande fatigue pour moi de suivre des partitions un peu chargées ; celle d'Alceste l'est beaucoup, et de plus très-embrouillée, pleine de fausses clefs, de fausses notes, de parties entassées confusément. . . . .

. . . .

En examinant le drame d'Alceste, et la manière dont M. *Gluck* s'est cru obligé de le traiter, on a peine à comprendre comment il en a pu rendre la représentation suppor-

table. Non que ce drame, écrit sur le plan des tragédies grecques, ne brille de solides beautés : non que la musique n'en soit admirable : mais par les difficultés qu'il a fallu vaincre dans une si grande uniformité de caractères et d'expression, pour prévenir l'accablement et l'ennui, et soutenir jusqu'au bout l'intérêt et l'attention. . . . . .

. . . .

L'ouverture d'un seul morceau d'une belle et simple ordonnance y est bien et régulièrement dessinée; l'auteur a eu l'intention d'y préparer les spectateurs à la tristesse, où il allait les plonger dès le commencement du premier acte et dans tout le cours de la pièce. Et pour cela, il a modulé son ouverture presque toute entière, en mode mineur, et même avec affectation, puisqu'il n'y a, dans tout ce morceau qui est assez long, que la première accolade de la page 4, et la première accolade relative de la page 9 qui soient en majeur. Il a d'ailleurs affecté les dissonances superflues et diminuées, et des sons soutenus et forcés dans le haut, pour exprimer les gémissemens et les plaintes. Tout cela est bon et bien entendu en soi, puisque l'ouverture ne doit être employée qu'à disposer le cœur

du spectateur au genre d'intérêt, par lequel on va l'émouvoir; mais il en résulte trois inconvéniens : le premier, l'emploi d'un genre d'harmonie trop peu sonore pour une ouverture destinée à éveiller le spectateur, en remplissant son oreille et le préparant à l'attention ; l'autre, d'anticiper sur ce même genre d'harmonie qu'on sera forcé d'employer si long-temps, et qu'il faut par conséquent ménager très-sobrement pour prévenir la satiété; et le troisième, d'anticiper aussi sur l'ordre des temps, en nous exprimant d'avance une douleur qui n'est pas encore sur la scène, et qui va seulement faire naître l'annonce du hérant public ; et je ne crois pas qu'on doive marquer dans un ordre rétrograde, ce qui est à venir comme déjà passé, Pour remédier à tout cela, j'aurais imaginé de composer l'ouverture de deux morceaux de caractere différent; mais tous deux traités dans une harmonie sonore et consonnante ; le premier, portant dans les cœurs le sentiment d'une douce et tendre gaieté, eût représenté la félicité du règne d'*Admète* et les charmes de l'union conjugale; le second, dans une mesure plus coupée et par des mouvemens plus vifs et un phrasé plus interrompu, eût ex-

primé l'inquiétude du peuple sur la maladie d'*Admète*, et eût servi d'introduction très-naturelle au début de la pièce et à l'annonce du crieur. . . . . .

Page 12. Après les deux mots qui suivent ces mots *Udite*, je ferais cesser l'accompagnement jusqu'à la fin du récitatif. Cela exprimerait mieux le silence du peuple écoutant le crieur, et les spectateurs curieux de bien entendre cette annonce, n'ont pas besoin de cet accompagnement; la basse suffit toute seule, et l'entrée du chœur qui suit en ferait plus d'effet encore. Ce chœur alternatif avec les petits solos d'Evandre et d'Ismène, me paraît un très-beau début et d'un bon caractère. La ritournelle de quatre mesures qui s'y reprend plusieurs fois, est triste sans être sombre et d'une simplicité exquise. Tout ce chœur serait d'un très-bon ton s'il ne s'y mêlait souvent, et dès la seconde mesure, des expressions trop pathétiques. Je n'aime guerre non plus le coup de tonnerre de la page 14, c'est un trait joué sur le mot et qui me paraît déplacé. Mais j'aime fort la manière dont le même chœur repris page 34, s'anime ensuite à l'idée du malheur prêt

à le foudroyer. . . . .

. . , ...

. . . .

E vuoi morire o misera. Cette lugubre psalmodie est d'une simplicité sublime et doit produire un grand effet. Mais la même tenue répétée de la même manière sur ces autres paroles, *Altro non puoi raccogliere*, me paraît froide et presque plate. Il est naturel à la voix de s'élever un peu quand on parle plusieurs fois de suite à la même personne; si l'on eût donc fait monter la seconde fois cette même psalmodie, seulement d'un semi-ton, sur *dis*, c'est-à-dire, sur *mi* bémol, cela eût pu suffire pour la rendre plus naturelle et même plus énergique : mais je crois qu'il fallait un peu la varier de quelque manière. Au reste il y a dans la huitième et dans la dixième mesure un triton qui n'est ni ne peut être sauvé, quoiqu'il paraisse l'être la deuxième fois par le second violon : cela produit une succession d'accords qui n'ont pas un bon fondement et sont contre les règles. Je sais qu'on peut tout faire sur une tenue, sur tout en pareil cas ; et ce n'est pas que je désapprouve le passage quoique

j'en

j'en marque l'irrégularité. . . . .
. . . .

Fin d'une observation sur le chœur fuggiamo, dont le commencement est perdu.

Ce ne doit pas être une fuite de précipitation, comme devant l'ennemi, mais une fuite de consternation, qui, pour ainsi dire, doit être honteuse et clandestine plutôt qu'éclatante et rapide. Si l'auteur eût voulu faire de la fin de ce chœur une exhortation à la joie, il n'eût pas pu mieux réussir. . . .
. . . .

Après le chœur *fuggiamo* j'aurais fait taire entièrement tout l'orchestre, et déclamer le récitatif *ove son* avec la simple basse. Mais immédiatement après ces mots, *V'è chi, t'anca à tal segno*, j'aurais fait commencer un récitatif obligé par une symphonie noble, éclatante, sublime, qui annonçât dignement le parti que va prendre *Alceste*; qui disposât l'auditeur à sentir toute l'énergie de ces mots *ah vi son io*, trop peu annoncés par les deux mesures qui précédent. Cette symphonie qui aurait offert l'image de ces deux vers, *qui tolle alla mia mente luminare*

si mostra ; la grande idée eût été soutenue avec le même éclat durant toutes les ritournelles de ce récitatif. J'aurais traité l'air qui suit *ombre larve* sur deux mouvemens contrastés, savoir un allegro sombre et terrible jusqu'à ces mots *non voglio pietà*, et un adagio ou largo plein de tristesse et de douceur. Sur ceux-ci, *se vi tolgo l'amato consorte* ; *M. Gluck* qui n'aime pas les rondeaux me permettra de lui dire que c'etait ici le cas d'en employer un bien heureusement, en fesant du reste de ce monologue la seconde partie de l'air, et reprenant seulement l'allegro pour finir. . . . . . .
. . . .

L'air *eterni Dei* me paraît d'une grande beauté : j'aurais desiré seulement qu'on n'eût pas eté obligé d'en varier les expressions par des mesures différentes. Deux, quand elles sont nécessaires, peuvent former des contrastes agréables, mais trois, c'est trop, et cela rompt l'unité. Les oppositions sont bien plus belles et font plus d'effet quand elles se font sans changer de mesure, et par les seules combinaisons de valeur et de quantité. La raison pourquoi il vaut mieux contraster sur le même mouvement que d'en changer, est,

que pour produire l'illusion et l'intérêt, il faut cacher l'art autant qu'il est possible, et qu'aussitôt qu'on change le mouvement, l'art se décèle et se fait sentir. Par la même raison, je voudrais que dans un même air, l'on changeât de ton le moins qu'il est possible, qu'on se contentât autant qu'on pourrait, des deux seules cadences principale et dominante, et qu'on cherchât plutôt les effets dans un beau phrasé et dans les combinaisons mélodieuses, que dans une harmonie recherchée et des changemens de ton. . . . .

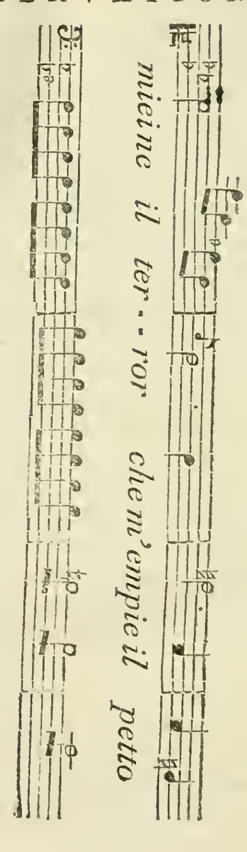
. . . .

L'air *io non chiédo eterni Dei*, est surtout dans son commencement d'un chant exquis, comme sont presque tous ceux du même auteur. Mais où est dans cet air l'unité de dessin, de tableau, de caractère ? Ce n'est point-là, ce me semble, un air, mais une suite de plusieurs airs : les enfans y mêlent leur chant à celui de leur mère, ce n'est pas ce que je désapprouve ; mais on y change fréquemment de mesure, non pour contraster et alterner les deux parties d'un même motif, mais pour passer successivement par des chants absolument différens : on ne saurait montrer dans ce morceau au-

cun dessin commun qui le lie et le fasse un? Cependant c'est ce qui me paraît nécessaire pour constituer véritablement un air. L'auteur après avoir modulé dans plusieurs tons, se croit néanmoins obligé de finir en *E la fa* comme il a commencé. Il sent donc bien lui-même que le tout doit être traité sur un même dessin et former unité. Cependant je ne puis la voir dans les différens membres de cet air, à moins qu'on ne veuille la trouver dans la répétition modifiée de l'allegro *non comprende i mali miei*, par laquelle finit ce morceau; ce qui ne me paraît pas suffisant pour faire liaison entre tous les membres dont il est composé. J'avoue que le premier changement de mesure rend admirablement le sens et la ponctuation des paroles. Mais il n'en est pas moins vrai qu'on pouvait y parvenir aussi sans en changer; qu'en général ces changemens de mesure dans un même air, doivent faire contraster et changer aussi le mouvement; et qu'enfin celui-ci amène deux fois de suite cadence sur la même dominante, sorte de monotonie qu'on doit éviter autant qu'il se peut. Je prendrai encore la liberté de dire que la dernière mesure de la page 27 me paraît d'une expression

bien faible pour l'accent du mot qu'elle doit rendre. Cette quinte que le chant fait sur la basse et la tierce-mineure qui s'y joint, font à mon oreille un accord un peu languissant. J'aurais mieux aimé rendre le chant un peu plus animé, et substituer la sixte à la quinte; à peu près de la manière suivante, que je n'ai pas l'impertinence de donner comme une correction, mais que je propose seulement pour mieux expliquer mon idée.





(Ici vient le chœur des prêtres d'Apollon).

Le seul reproche que j'ai à faire à ce récitatif, est qu'il est trop beau. Mais dans la place où il est, ce reproche en est un. Si l'auteur commence dès-à-présent à prodiguer l'enharmonique, que fera-t-il donc dans les situations déchirantes qui doivent suivre? Ce récitatif doit être touchant et pathétique, je le sais bien, mais non pas, ce me semble, à un si haut degré, parce qu'à mesure qu'on avance, il faut se ménager des coups de force pour réveiller l'auditeur, quand il commence à se lasser même des belles choses. Cette gradation me paraît absolument nécessaire dans un opéra.

Page 55

Le récitatif du grand-prêtre est un bel exemple de l'effet du récitatif obligé, on ne peut mieux annoncer l'oracle et la majesté de celui qui va le rendre. La seule chose que j'y désirerais, serait une annonce qui fût plus brillante que terrible, car il me semble qu'*Apollon* ne doit ni paraître, ni parler comme *Jupiter*. Par la même raison, je ne voudrais pas donner à ce dieu qu'on nous représente sous la figure d'un beau jeune blondin, une voix de basse-taille. . . :

Page 39. *Dilegua il nero turbine*
Me freme al trono intorno,
O faretrato Apolline.
Col chiaro tuo splendor.

Tout ce chœur en rondeau pourrait être mieux ; ces quatres vers doivent être d'abord chantés par le grand-prêtre, puis répétés entiers par le chœur, sans en excepter les deux derniers que l'auteur fait dire seul au grand-prêtre. Au contraire le grand-prêtre doit dire seul les vers suivans :

Sai che ramingo, esule,
T' accolse Admetto un di,
Che del anfriso al margine
Tu fosti il suo pastor.

Et le chœur, au lieu de ces vers qu'il ne doit pas répéter non plus que le grand-prêtre, doit reprendre les quatre premiers. Je trouve aussi que la réponse des deux premières mesures en espèce d'imitation, n'a pas assez de gravité. J'aimerais mieux que tout le chœur fût syllabique.

Au reste, j'ai remarqué, avec grand plaisir la manière également agréable, simple, et savante, dont l'auteur passe du ton de la médiante à celui de la septième note du ton dans les trois dernières mesures de la

page 39. . . . .
Et, après y avoir séjourné assez long-temps, revient par une marche analogue à son ton principal, en repassant de rechef par la médiante dans la 2, 3, et 4e. mesure de la page 43; mais ce que je n'ai pas trouvé si simple à beaucoup près, c'est le récitatif *nume eterno*. page 52. . . . .
. . . .

Je ne parlerai point de l'air de danse de la page 17, ni de tous ceux de cet ouvrage. J'ai dit dans mon article *Opéra*, ce que je pensais des ballets coupant les pièces et suspendant la marche de l'intérêt. Je n'ai pas changé de sentiment depuis lors sur cet article, mais il est très-possible que je me trompe. . . . .
. . . .

Je ne voudrais point d'accompagnement que la basse au récitatif d'Evandre, page 20, 21 et 22. . . . .

Je trouve encore le chœur, page 22, beaucoup trop pathétique malgré les expressions douloureuses dont il est plein: mais les alternatives de la droite et de la gauche, et les réponses des divers instrumens me paraissent devoir rendre cette musique très-

intéressante au théâtre. . . . .

Popoli di Tessaglia, page 24. Je citerai ce récitatif d'Alceste en exemple d'une modulation touchante et tendre sans aller jusqu'au pathétique, si ce n'est tout à la fin. C'est par des renversemens d'une harmonie assez simple, que M. *Gluck* produit ces beaux effets. Il eût été le maître de se tenir long-temps dans la même route sans devenir languissant et froid. Mais on voit par le récitatif accompagné *nume eterno* de la page 52, qu'il ne tarde pas à prendre un autre vol. . . . .

Fin du sixième volume des Mélanges.

TABLE

DES DIFFÉRENTES PIÈCES

CONTENUES DANS LE SIXIÈME VOLUME DES MÉLANGES.

Fin de la Table.

